



Lidia Bote

mbolismul românesc

CUVÂNT ÎNAINTE

(la prima ediție)

Despre nici un curent literar nu se mai poate vorbi prin generalizări simpliste și vulgarizatoare, preluat sau respins în bloc, desprins mai ales de condițiile obiective care i-au dat naștere, și cu atât mai puțin despre simbolism. Complexitatea problemelor pe care le ridică, aria sa vastă de răspândire, o anumită timiditate față de unele aspecte spinoase au făcut să nu existe până în prezent decât foarte puține încercări de reconsiderare științifică, obiectivă, a acestei direcții literare, care aparține în mod evident istoriei literaturii noastre.

Necesitatea unei astfel de cercetări se dovedește cu atât mai vie, cu cât trecerea în revistă a datelor istorico-literare existente este de multe ori neconcludentă și producătoare de confuzii, când atenția nu este îndreptată pe piste de-a dreptul false. În plus, rezultatele obținute până în prezent (unele remarcabile) lasă încă un număr de probleme deschise, nerezolvate.

Poate mai mult decât în cazul altor curente literare, asupra simbolismului românesc au stăruit unele neînțelegeri, unele etichetări rigide, prea strâmte. De aceea, pentru corectarea lor este nevoie de parcurgerea sistematică și în adâncime a întregului material, evitând încadrarea mecanică în formele comode, atât de străină științei literare. Rezultatul va fi o imagine mai apropiată de realitatea faptelor, mai completă și mai exactă, mai nuanțată și deci mai cuprinzătoare, a

atât de contradictoriului curent literar care a fost simbolismul românesc.

Urmează deci a-l reaseza la capitolul respectiv al istoriei literaturii române, ferindu-ne atât de erori apologetice, cât și dogmatice, printr-o analiză strânsă a cadrului său de apariție și de dezvoltare, dând o atenție deosebită originilor sale sociale, ideologice și psihologice. Sprijiniți pe aceste rezultate, „filozofia” și estetica simbolistă vor putea fi înțelese și apreciate mai exact; la fel psihologia și temele specifice ale acestui curent. Totul tinde la o încercare de analiză a contribuției poeziei simboliste la dezvoltarea artei românești, prin evidențierea originalității și „măiestriei” sale, fără de care nici o judecată istorico-literară nu poate fi nici întemeiată, nici completă, nici științifică.

Considerând acest curent ca o unitate contradictorie, cu unele structuri fixe și cu altele supuse devenirii, ceea ce vom urmări în permanență este tabloul de sinteză, și nu sublinierea personalităților. Preocuparea constantă va fi în același timp generalizarea caracterizării și disocierile, precizarea liniilor comune și de particularizare ale simbolismului românesc, supus în permanență analizei dialectice. De aceea ne-am ferit de formulări abstracte, dogmatice, precum și de tendința de a trage concluzii generale dintr-un citat-două, gonind departe de noi acest procedeu profund neștiințific.

Întâlnind încă lacune, care provin toate din lipsa unor studii complete de bază, critica nouă a simbolismului (de abia la primii săi pași) trebuie să-și orienteze preocupările nu numai în direcția originilor sociale, izvoarelor, psihologiei, temelor, esteticii și ideologiei simboliste. Ea are să-și consacre atenția și asupra realizărilor artistice ale acestui curent, luând în discuție și probleme de tehnică, de stil, de „măiestrie poetică”, domeniu deocamdată încă necercetat, dar nu mai puțin fundamental și necesar clarificării depline și multilate-rale a întregii dezbaterei.

În sfârșit, ceea ce se mai așteaptă din partea studiilor consacrate simbolismului este și o mai pronunțată atitudine critică, de valorificare, de separare a poeziei simboliste de nonpoezia care o înconjură. De unde necesitatea de a da mai multe judecăți ferme, de valoare, mai multă apreciere de ordin calitativ, care să nu se rezume numai la câțiva poeți și opere simboliste oricum consacrate, ci să meargă în toate sensurile, pe drumuri încă neumblate, lăsate mereu în umbră.

Altfel spus, este de datoria cercetărilor actuale să aducă în raza vizuală, cu îndrăzneală și spirit de inițiativă, și alte materiale și puncte de vedere, așa cum este de așteptat din partea unor critici noi, creatoare și combative, ca a noastră.

L.B.

I. SIMBOLISMUL ȘI CRITICA ROMÂNEASCĂ

Nimic nu dovedește mai convingător, mai documentat și mai amplu necesitatea unui studiu monografic asupra simbolismului românesc decât analiza și trecerea în revistă a modului în care curentul simbolist s-a reflectat în critica românească, de la primele sale luări de poziție și până azi.

Metoda științifică de cercetare a fost de cele mai multe ori ignorată, părăsită, sau înlocuită cu simplul sociologism. Apar puncte de vedere eclectice în aprecierea poeziei „noi”, în care cel predominant estetic predomină. Având mai multă perspectivă (operele reprezentative ale simbolismului românesc se ivesc după 1908, dată la care critica științifică socialistă aproape își întrerupe activitatea), critica veche a putut ajunge la unele sinteze și judecăți de ansamblu, de natură a da și azi anume orientări și sugestii. Din păcate, metoda sa antiistorică, mai totdeauna pur impresionistă, o împiedică să aibă o imagine completă și nuanțată asupra curentului, înțeles adesea unilateral, desprins din condițiile sale obiective de apariție și de marile sale coordonate ideologice.

Urmărind volumele și mai puțin discuția programului propriu-zis, estetic, principiile artei simboliste sunt doar rareori analizate și criticate, deficiențele de ordin principal, teoretic, ale acestor studii fiind evidente. Ce reprezintă simbolismul ca direcție poetică doar puțini critici se întreabă, problema rezolvându-se mai totdeauna prin citarea și acceptarea

referințelor străine, față de care nu se ia nici o poziție selectivă și riguroasă.

Subiectivismul impresionist, alte ori obiectivismul, carențele ideologice, aceasta este în genere imaginea criticii vechi, care dă totuși dovadă, în câteva cazuri, de finețe și de percepție estetică remarcabilă. Fruct izolat de tot ce l-a produs, gustat pe unele laturi, imperfect sau rău înțeles pe altele, simbolismul nu-și găsește în cadrele criticii vechi nici marele interpret, nici marele spirit monografic și analitic, interesat să-l studieze pe toate dimensiunile și în amănunte. De aceea, adevărata definiție de sinteză, singura care poate așeza simbolismul în cuprinsul istoriei literaturii române, n-a putut fi încă dată.

Dar pozițiile criticii vechi, pentru a fi bine înțelese, trebuie privite în cadrul istoric în care ele s-au produs. Oricât de limitate ne-ar părea azi luările sale de poziție, obiectiviste sau impresioniste, nu trebuie uitat faptul că formularea lor se face, mai totdeauna, în opoziție deschisă cu ideologia tradiționalistă, sămănătoristă și puritană, filistină mic-burgheză, contribuind din acest punct de vedere la lărgirea perspectivei și la împrăștierea informației literare, dând un început mai just de orientare.

Astfel, în Ardeal, unde domina ideologia naționalist-tradiționalistă, sămănătoristă, profund ostilă oricărei forme de poezie „modernă”, chiar și prezentarea simbolismului ca o curiozitate, dar în termeni moderați și descriptivi, cum face G. Bogdan-Duică, reprezintă un început de lărgire a conștiinței. El recenzează *Din trâmbițe de aur* de Al. T. Stamatiad, pentru ca cititorii ziarului *Românul*:

„Să-și poate face o idee limpede – și cu vremea, vorbind și despre alții, mai completă – despre ce este simbolismul românesc”¹.

¹ G. Bogdan-Duică, *Un simbolist, Românul*, II, 93, 27 aprilie (10 mai) 1912.

Pe adevăratul câmp de luptă, dincoace de munți, în 1907, *Convorbirile literare* reprezentau de mult o formă anchilozată de junimism, impermeabilă literaturii noi, atacată de directorul publicației, S. Mehedinți, cu toate fulgerile. Devenită o revistă mai mult de istorie și filologie, vechile *Convorbiri* întrețineau despre simbolism prejudecățile moraliste curente, într-un limbaj identic cu *Sămănătorul* și *Floarea Darurilor*. Față de acest obscurantism, dizidența lui M. Dragomirescu, singurul critic junimist receptiv la arta „nouă”, are sensul pozitiv, nu lipsit de semnificație.

El scoate revista sa proprie, *Convorbiri critice* (ianuarie 1907), în paginile căreia întâlnim și primele aprecieri critice asupra poeziei simboliste, nici partizan-apologetice, nici detractoare. Considerată în ea însăși critica lui Mihail Dragomirescu nu este adâncă, sensibilă la nuanțe. Dar ea constituie cea dintâi apreciere a simbolismului ferită de criteriile naționaliste și tradiționaliste, preocupată efectiv de arta literară.

Formulându-și programul, M. Dragomirescu admite simbolismul alături de celelalte curente, în măsura în care el se traduce prin realizări artistice². Acest eclecticism, dublat de o literalizare a inspirației, duce la toleranță față de simbolism, admis (în 1908!) ca reprezentând „a treia direcție literară” a epocii³. Dar cu multe rezerve. Simbolismul nu este „toată arta”. El n-a ajuns „prin nici o operă la marea artă”⁴. Adevărul este că M. Dragomirescu, solidar cu întreaga sa generație, a suferit și el cu neplăcere traumatismul noutății poeziei simboliste și de aceea mărturisește cinstit că n-o înțelege prea bine⁵.

² M. Dragomirescu, *Către scriitori și cititori*, *Convorbiri critice*, I, 1, 1 ianuarie 1907, p. 7; *După un an*, *Idem*, II (1908), p. 2.

³ *Idem*, *mișcarea literară în 1908*, *Idem*, II (1908), p. 776.

⁴ *Ibidem*, I (1907), p. 153.

⁵ *Ibidem*, II (1908), p. 492.

Criticul dorește numai simboluri clare⁶. Legătura dintre muzica lui Wagner și versul liber i se pare „ciudată”⁷. Față de viitorul curentului se arată sceptic. Intimidat de tradiționaliști, M. Dragomirescu scrie și el că simbolismul „trăiește o viață artificială, nu-și trage seva din viața poporului”⁸.

Totuși, M. Dragomirescu este primul critic care introduce pe Macedonski în manualul de școală, care ia în serios pe Ion Minulescu, recenzat, și poezie cu poezie și în volum, anexat cu complezență inventarelor „școlii” sale „noi”, alături de Cincinat Pavelescu, Al. T. Stamatiad, Donar Munteanu⁹. Criticul își face chiar o mândrie de a fi „recunoscut și adoptat” de Ion Minulescu, când „toți se scandalizează...”¹⁰. Poetul în cauză este cel mai însemnat reprezentant al curentului simbolist (afirmația datează din 1908)¹¹, în care calitate aduce „nu numai o notă nouă, dar și o armonie și o formă nouă”¹². În analizele propriu-zise, făcute după canoanele vechi (fond, formă, limbă), M. Dragomirescu este însă incapabil de sinteză, de formulare a „noutății minulesciene, menținându-se în limita generalizărilor didactice sau a amănuntelor care nu fac imagine. Bacovia este ironizat”¹³.

Mai receptiv, pe o latură, și în tot cazul mei atent este elevul criticului Ion Trivale, primul care încearcă o judecată de sinteză a simbolismului românesc, așa cum se prezenta acest curent până în 1913. El este cel dintâi dintre criticii

⁶ *Ibidem*, I (1907), p. 471; II, (1908), p. 84-85.

⁷ M. Dragomirescu, *op. cit.*, I (1907), p. 236-237.

⁸ M. Cruceanu, *Convorbire cu M. Dragomirescu*, *Rampa*, 77, 22 ianuarie 1912.

⁹ M. Dragomirescu, *de la misticism la raționalism*, București, 1924, p. 358-359.

¹⁰ *Ibidem*, p. 405.

¹¹ *Idem*, *După un an, Convorbiri critice*, II (1908).

¹² *Idem*, *De la misticism la raționalism*, p. 405.

¹³ *Idem*, *Convorbiri critice*, I (1907), p. 148, 266, 473; II (1908), p. 122-123, 491-499.

vechi care se ocupă cu destulă insistență de „poezia nouă” și ceea ce este și mai remarcabil, cu preocuparea de a-i defini programul și estetica de bază. Nevenind din partea unui simpatizant, observațiile sale sunt cu atât mai notabile, deoarece dau indicații cu privire la receptarea noilor idei literare în afara cercurilor „moderniste”.

Astfel, Ion Trivale acceptă tendința simbolismului de a face din cititor un „colaborator al poetului”, prin sugestie și transpunere, prin stimularea „intensei activități a spiritului”. „Pătrunderea reciprocă și fuziunea deplină” între sufletul uman și natură găsește de asemenea înțelegere. Nu mai puțin procedeul simbolizării. „Simbolismul apare – privit sub un anume aspect – ca etapa superioară a artei.” Dar primejdii grave pândesc această direcție. Simbolismul are deficiențe și limite organice. „Vagul și neprecizia” pot duce când la amorf și „haos”, când la construcție „geometrică”. De unde o dublă primejdie:

„Căzută în partea geometrică, ea devine tehnică goală și rece; dar poezia care se aruncă în haos riscă să degenereze de la misterul care intrigă spiritul și-l îndeamnă la activitate, la golul imens, în care efortarea exagerată de a înțelege se nimește prin chiar excesul ei, făcând loc legănării pasive pe marea scânteierilor bizare”¹⁴.

Formalismul și confuzia ar fi deci cele două mari ratări ale simbolismului, depistate de Ion Trivale încă în faza sa incipientă. Urmărit pe texte, impresia este mai curând negativă. „Maniera simbolistă” i se pare „cu atât mai îngrijorătoare” decât cea eminesciană¹⁵. Critic tradiționalist, Ion Trivale intră chiar în polemică cu teoreticienii simbolismului, acuzați de

¹⁴ Ion Trivale, *Cronici literare*, București, Socec, 1915, p. 192.

¹⁵ *Idem*, *În Marginea poeziei simboliste*, *Noua revistă română*, XV, 14, 9 martie 1914, p. 220-221.

„dezrădăcinare”¹⁶. Se îndoiește că viața noastră ar putea să producă în mod organic o poezie „nouă”¹⁷. Ceva mai mult, el denunță:

„Caracterul negativ al acestei școli care înainte de a-și găsi «altare nouă și alți zei», vrea să rupă orice legătură cu tradiția, distrugând toți idolii vechi”¹⁸.

O clipă, simbolismul român îi apare lui Ion Trivale „ca un caz interesant de bovarism literar”:

„Poezia nouă complăcându-se în iluzia că este în adevăr simbolistă în felul celui din Apus, ia atitudinile exterioare ale aceleia, fără a se împărtăși din însuși sufletul ei”¹⁹.

Apoi renunță la afirmație, înregistrând ironic fenomenul că „simbolismul român nu consimte să moară”, ba chiar își „strânge rândurile, sub conducerea a doi „maestri”: Ovid Densusianu și Ion Minulescu. Aceștia trag după sine o întreagă „remorcă simbolistă”.

Poziția lui Ion Trivale este reprezentativă pentru interferența de optică proprie momentului de afirmare al noului curent, acceptat pe plan estetic, lucid față de limite, cu severități față de realizările efective. Cât privește acuzația de „exotism”, identică cu aceea a tradiționaliștilor, ea vine dintr-o lipsă totală de analiză a condițiilor sociale obiective în care simbolismul își are rădăcinile. Această deficiență este de altfel tipică vechii noastre critici în aproape totalitatea sa.

O îndreptare a acestei situații se putea aștepta din partea critici lui G. Ibrăileanu, de orientare sociologică și materialistă, care înscrie printre metodele sale fundamentale și explica-

¹⁶ *Idem*, Pentru doi panegeriști ai simbolismului român, *Noua revistă română*, XV, 12, 23 februarie 1914.

¹⁷ *Idem*, *Cronici literare*, p. 193.

¹⁸ Ion Trivale, *Cronici literare*, p. 207.

¹⁹ *Idem*, *Anul literar 1912*, *Noua revistă română*, XIII, 11, 13 ianuarie 1913, p. 157.

rea scriitorului prin mediu social. Dar așteptările sunt satisfăcute numai în parte. Criticul, care face o dreaptă și foarte necesară distincție între poezia „nouă” autentică și cea artificială, are însă tendința să explice numai de ce condițiile sociale românești nu puteau să ducă decât la o poezie artificială, de „imitație caricaturală”. Înțelegând prin „poezie nouă” aproape totdeauna numai „baudelairismul” și „artificialismul parizian”, îi este ușor lui G. Ibrăileanu să demonstreze în spațiul nostru „lipsa extremei artificialități, corupția fină, peisajul antiurban, populația colosală pur urbană, urbanismul fără analogie”. De unde concluzia următoare:

„Care e realitatea obiectivă «pariziană», «baudelairiană» de redat la noi? Și de unde poetul, produs de o astfel de realitate, care să redea realitatea baudelairiană?”²⁰

Viciul de bază al simbolismului ar fi deci caracterul său imitativ, lipsa elementelor naționale.

Numai că așa cum nici în Franța nu toată poezia nouă este sinonimă cu Baudelaire și nu-și trage seva numai din mediul parizian, tot așa nici la noi „poezia nouă” nu înseamnă numai pastişă, poză și artificialitate imitată. Ea se hrănește – cum vom vedea – și dintr-o serie de „realități naționale”, specifice, dintr-un anume mediu social autentic, provincial, proletarizat, mizer, realitate care pare să nu rețină atenția lui Ibrăileanu, născut și crescut totuși în târguri moldovenești sordide, bacoviene.

Preocupat în mod esențial de ilustrarea în literatură a unei anume antiteze Moldova – Muntenia, criticul afirmă că „poezia nouă” este cultivată exclusiv de poeții munteni, deoarece mediul urban ar fi fost aici mai dezvoltat, mai receptiv imitației străine etc.²¹ Totuși simbolistul Anghel, poet moldovean,

²⁰ G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, ed. M. Ralea, București, E.S.P.L.A., 1957, II, p. 104.

²¹ G. I., *Cronica literară: Poezia nouă, Viața românească*, 1920, nr. 6, p. 444.

nu e mai puțin supus influenței franceze, și de altfel problema nici nu se poate pune în termeni de apartenență provincială, ci de mediu și clasă socială, urbanizarea făcând progrese și în Moldova. Frecvența, statistic vorbind, mai mare dincolo de Milcov a poezilor „noi”, preținși sau adevărați, se datorește și influenței personalității lui Macedonski, și contactelor directe mai numeroase cu Parisul, și unor factori personali, și, bineînțeles, unei anumite zone a mediului bucureștean, cu predispoziții speciale pentru descompunerea morală, artificializare și poză. Sub raport istoric-literar, viziunea poeziei noi ca „intermezzo între epocile poeziei ieșite din realitățile noastre” (mai exact, reacțiunea antieminesciană, antisămănătoristă) este exactă, verificată pe fapte.

Furat de preocupări, G. Ibrăileanu n-a trecut la studiul amănunțit al poeziei noi, deși cazul lui Macedonski îl preocupă, revenind asupra sa în câteva rânduri, animat de intenția de a-l înțelege. Totuși, ceea ce izbește pe critic, vorbind despre moderniști în genere, sunt în special notele lor negative: afectarea, poza („se strâmbă”)²², uniformitatea manierei. Criticul nu acceptă nici teza superiorității din principiu a poeziei noi față de cea veche, numai întrucât este „nouă”, denunțând pe bună dreptate „confuzia între schimbare și progres”²³. Față de extinderea versului liber, el protestează cu argumente și azi valabile: diluarea emoției, anularea muzicalității etc. Acest vers i se pare de cele mai multe ori tot o „poză”²⁴.

Cu toate acestea, poziția lui G. Ibrăileanu este departe de a fi principial ostilă și dogmatică. El se arată mai puțin preo-

²² G. Ibrăileanu, *Miscellanea: Modernism, Viața românească*, XIV, (1922), 3, p. 462.

²³ G. I., *Cronica literară: Poezia nouă, Viața românească*, 1920, nr. 6, p. 441-442, 445.

²⁴ *Idem, op. cit., Viața românească*, XIV (1922), 3, p. 462; *Miscellanea: Iar versul liber, Viața românească*, 1926, vol. 67-68, p. 442.

cupat de program, cât de valoarea realizării, și de aceea a și publicat la *Viața românească* „moderniști” ca T. Arghezi, Ion Minulescu, Adrian Maniu etc. De altfel o și spune:

„Noi nu am luat niciodată poziție din principiu pentru sau contra poeziei nouă. Noi nu ne-am întrebat dacă e nouă sau veche, ci dacă e bună sau rea. Pe cea bună am lăudat-o în recenzii sau am tipărit-o în revistă, când ni s-a făcut onoarea să i se dea această destinație.”²⁵

Bizuindu-se pe criteriul recunoașterii talentului de orice factură, criticul a putut chiar să scrie:

„Cineva poate să fie un poporanist și în același timp simbolist fie în artă, dacă e artist, fie în preferințele sale, dacă e critic”²⁶.

Așa se explică faptul că N. Davidescu a putut publica în revista ieșeană un lung articol despre estetica simbolistă²⁷, și tot *Viața românească* a fost aceea care a discutat, cea dintâi, obiectiv și informat, simbolismul prin contribuția Izabelei Sadoveanu-Evan. Articolul său din 1908, este prima încercare (după aceea din 1896 a lui Dragomirescu-Ranu: cronica literară în *Românul*, 23 (iulie) (4 august) 1896 – 16-17 (28-29) august 1896), de prezentare de sinteză a curentului din întreaga noastră presă literară. Într-un stil ponderat, expozitiv, simbolismul este descifrat în linii mari prin reacțiuni ideologice (antipozitiviste), estetice și temperamentale. „Aiurarea” lui Rimbaud din *Sonetul vocalelor* este condamnată. Dar, în total, surprinde lipsa de prejudecată, remarcabilă pentru atmosfera de înverșunare antisimbolistă a epocii, întreținută de tradiționaliști:

²⁵ G. I., *op. cit.*, *Viața românească*, 1920, nr. 6, p. 441.

²⁶ P. Nicanor, *Miscellanea: Iarăși poporanismul*, *Viața românească*, 1911, 12, p. 482.

²⁷ N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, *Viața românească*, XVIII, 1, ian. 1926, p. 38-58.

„A se califica o întreagă mișcare literară ca degenerare e un procedeu mult mai comod decât o metodă inteligentă și dreaptă pentru judecarea evenimentelor și manifestările sociale”²⁸.

Dar Ibrăileanu s-a arătat totdeauna, și pe bună dreptate, de ipoteza că ar fi făcut parte „din crainicii acestei poezii”. „Am făcut – și avem – față de ea o atitudine obiectivă, selectivă, cum voiți, s-o numiți”²⁹, într-un cuvânt critică. Poziția este cu atât mai remarcabilă cu cât, până la primul război mondial, ea era de fapt aproape singura.

Ce imagine își făcea Ibrăileanu despre poezia propriu-zis simbolistă, pe care o confundă aproape în întregime cu cea „nouă” (căreia i se dă o lungă definiție) nu ne putem da seama decât dintr-o mențiune fugitivă. În *Correspondances* de Baudelaire, el descoperă:

„Cele două însușiri caracteristice ale acestei școli literare, sentimentul misterului ce se ascunde în dosul fenomenelor și transpoziția senzațiilor sunt stări sufletești care se nasc odată împreună”³⁰.

Observația este incontestabilă, și ceea ce se poate regreta este numai extrema sa conciziune. Adâncirea analizei sociologice, estetice și critice, pe aceste jaloane, ar fi trebuit să devină o necesitate evidentă, obiectivă pentru critica românească paralelă și posterioară lui Ibrăileanu, numai că drumurile sale se vor orienta în altă direcție.

Momentul critic E. Lovinescu constituie, sub unele aspecte, un serios pas înainte în studiul și definiția simbolismului românesc, dar și cu deficiențe de metodă și de viziune de ansamblu. E. Lovinescu ne-a dat prima schiță istorică a evoluției ideologiei literare a simbolismului și a controverselor pe care le-a produs;

²⁸ Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul, Viața românească*, III (1908), p. 387-395.

²⁹ G. I., *op. cit.*, *Viața românească*, 1920, vol. 50, p. 442.

³⁰ G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași, *Viața românească*, 1920, p. 50.

primul capitol de sinteză a criticii simboliste și, mai ales, primul studiul critic sistematic de proporții și de finețe al poeziei simboliste românești, contribuții care pot fi negate.

De fapt, E. Lovinescu este cel dintâi critic serios al simbolismului românesc, atât al esteticii, cât și al realizărilor sale, autorul primei adevărate priviri de sinteză asupra acestui curent, în care-și găsește chiar afinități de esență: „starea muzicală” a receptării sale critice, tehnica sugerării concluziei, proprie metodei impresioniste, sunt substanțial înrudite cu simbolismul. Sub aceste aspecte, E. Lovinescu este chiar pe punctul să se recunoască drept un adevărat critic „simbolist”³¹. Dar un apologet al acestei formule literare el n-a fost. Cât privește interpretările sale pătrunzătoare sub anume aspecte, ele nu sunt totuși de multe ori întemeiate și nici cuprinzătoare. În plus, ele au anume lacune care provin toate din metoda sa neștiințifică de cercetare.

Astfel, în problema de bază a originilor curentului simbolist, E. Lovinescu nu merge mai departe decât Ibrăileanu, cu care polemizează. Și un critic și celălalt văd simbolismul drept un simplu produs al „imitației”, la Lovinescu în baza legii „sincronismului”:

„Simbolismul românesc este produsul sincron al unei atitudini literare răspândite prin contagiune, cum se răspândesc toate atitudinile și toate școlile literare”.

Ca și Ibrăileanu, influența franceză este socotită factorul determinant:

„Nou prin tendința lui de emancipare a artistului de tiparele formulelor, diferențiat prin adâncirea lirismului, revoluționar în prozodie și în tehnica versului și a limbajului metaforic, consolidat prin participarea la mișcarea celor mai însemnați poeți ai epocii, era fatal ca simbolismul francez să exerci-

³¹ E. Lovinescu, *Memorii*, Craiova, Scrisul românesc (1932), vol. II, p. 266-268, 290.

te o influență asupra literaturii europene, și cu deosebire asupra literaturii noastre, tot așa după cum o exercitase romanismul la începutul veacului trecut și naturalismul spre sfârșitul acestui veac...³².

Nicăieri, nici cea mai vagă bănuială că simbolismul românesc ar putea avea și altfel de cauze, în primul rând sociale, și că aceste cauze au putut lucra și în societatea românească, în perioada de apariție a simbolismului. Lipsit astfel de orice impulsione internă, care să-l particularizeze într-un fel oarecare, era firesc ca simbolismul „românesc”, în concepția lui E. Lovinescu, să nu prezinte nici o notă originală, diferențială.

Criticul este, de altfel, autorul teoriei că „simbolismul nu poate face caracterul specific al unei literaturi”, sub motiv că această poezie explorează numai subconștientul universal uman. „Prin esență, simbolismul nu e românesc, ci uman, prin tehnică, el e adevărată producție de imitație franceză”³³. E. Lovinescu este deci și el unul din sprijinatorii prejudecății că n-a existat și nici nu poate exista un simbolism românesc cu toate că, în alt loc, contrazicându-se flagrant, va recunoaște: „Deși de esență adânc umană, chiar simbolismul se poate încorpora în realități naționale”³⁴, ceea ce, desigur, reprezintă poziția justă.

Frecvența și modul de tratare al unor teme, pătrunderea unor note ce țin de un anumit „mediu”, folosirea limbii naționale sunt câteva dintre elementele care determină „specificul național” al poeziei și ele se constată și în cazul simbolismului. O privire mai atentă a poeziei lui Bacovia, de pildă, i-ar fi dat unele idei precise. Dar aceste probleme n-au reținut nicio-

³² E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, *Evoluția ideologiei literare*, București, Aurora, 1926, p. 191, 192-193.

³³ E. Lovinescu, *Critice*, IX, *Poezia nouă*, București, Aurora, (1924), p. 25-27.

³⁴ *Idem*, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. II, *Evoluția criticii literare*, București, Aurora, 1926, p. 82.

dată atenția lui E. Lovinescu, preocupat totuși, în principiu, să „disocieze”, în cadrul „sincronicităților” literare fatale, „originalitatea” literaturii române.

În cazul simbolismului, efortul susținut și apreciable al criticului va tinde la separarea curentului de o serie de noțiuni care, nu numai la noi, îi erau suprapuse în mod abuziv: poezie simbolică, inovație, modernism, individualism, idealism (ca notă exclusivă), energetism etc.³⁵ Toate aceste definiții îi apar, cu drept cuvânt, prea largi și nu riguros specifice. Pentru E. Lovinescu, simbolismul „se reduce la un element unic: la expresia unei sensibilități muzicale”. În esență, el reprezintă:

„Adâncimea lirismului în subconștient, prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc”³⁶.

Dar dacă citim cu atenție toate paginile în care criticul dezvoltă această idee, ne dăm seama că la mijloc stăruie un anumit echivoc. Pentru E. Lovinescu „muzicalitate” înseamnă când „sugestie”, în prelungirea lui Verlaine, Mallarmé, Paul Valéry (pe care-i și citează), când expresia unui anumit fond sufletească „muzical”. Planurile, desigur, se presupune în unele cazuri, dar ele sunt distincte. Capacitatea de sugestie a unei poezii este o realitate (și ea nu presupune totdeauna un fond vag, amorf, ci numai muzicalitate exterioară, de o anumită calitate), în timp ce expresia unui conținut sufletească inefabil este o altă realitate. Conștient de această distincție, criticul precizează:

„Simbolismul este de esență pur muzicală, nu în înțelesul calității muzicale a expresiei, ci sub raportul calității muzicale a stărilor sufletești, primare, vagi, neorganizate, pe care le traduce; e o hipertrofie a lirismului în sensul adâncirii izvoare-

³⁵ *Idem, Critice*, IX, p. 16, 47, 175; *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 133-134; III, p. 267 etc.

³⁶ *Ibidem*, p. 17, 46, 76, 147; *Ibidem*, II, p. 261.

lor de inspirație dincolo de pragul conștiinței în elementele vieții animale”³⁷.

Ne aflăm, efectiv, în miezul problemei, mult mai aproape de ea, în orice caz, decât „teoreticianul” N. Davidescu, ostil definiției³⁸. „Muzicalitatea” constituie, într-adevăr o notă fundamentală, dar ea nu definește întreg conținutul simbolismului. Acesta este mai larg, cu implicații și în domeniul ideologic, al esteticii, psihologiei și cunoașterii, pe care E. Lovinescu nu pare să le ia în considerație. După el, simbolismul n-ar avea nici o „filozofie”, nici o „cugetare complexă”, înțelegând prin aceste noțiuni numai „atitudine răspicată față de problemele vieții”, „cugetare organizată”, deși acest curent reflexă o anume concepție infuză despre viață, despre existență, și prin urmare o „filozofie”. Faptul acesta rezultă limpede, pe o iatură, chiar din tendința simbolismului de a face poezie de „cunoaștere”, așa cum arată însuși E. Lovinescu, întrecere, fără a pune totuși punctele pe i:

„Prin mijlocul, imperfect din cauza limitării lui, al cuvântului, el vrea să ne dea esența lucrurilor, tiparele generale, din care au pornit formele multiple și diverse, materia inalterabilă și neindividualizată încă a sufletului uman, așa că prin această sfortare spre universal, simbolismul pășește alături de muzică, limba firească a universului”³⁹.

Cu ambiția de a fi exactă și stringentă, înțelegerea simbolismului de către critic nu este de fapt decât lacunară. Totuși, tendința sa de a da o definiție cât mai strictă și mai proprie, în controversă cu dilatarea noțiunii la Ovid Densusianu și P.

³⁷ E. Lovinescu, *Critice, VII, București, Aurora, 1927*, p. 38.

³⁸ *Idem, Iarăși „Poezia nouă”, Cuvântul liber, 4, 10 februarie 1924*, p. 20-21.

³⁹ E. Lovinescu, *op. cit.*, VII, p. 40.

Păltănea (vitalism, energetism, urbanism, estetism etc.)⁴⁰, este notabilă și, în limitele constatate pozitivă.

Trecând la discuția propriu-zisă a simbolismului românesc, E. Lovinescu descoperă lumină și umbre, obținând, în genere, pentru perioada respectivă, o justă situare a curentului în cadrul literaturii române contemporane. Criticul care (asemenea lui Ovid Densusuainu) ceruse, încă din 1911, „intelectualizarea literaturii noastre” și combătuse sămănătorismul⁴¹, va admite „dreapta indignare” a simboliștilor de a nu limita inspirația numai la „balade”, aprobând în totul reacțiunea anti-„țărănistă”, naționalistă, în literatură.

După E. Lovinescu, simbolismul are chiar o însemnătate doctrinară mai mare decât sămănătorismul, o viziune mai adecvată despre artă, ceea ce nu este greșit⁴². El înțelege și tendințele antieminesciene ale curentului⁴³ și, bineînțeles, vocația sa imitativă, de „sincronizare”, mai puțin accentuată totuși decât a romantismului, căruia nu i s-a făcut niciodată un cap de acuzație, ca simboliștilor, din acest fapt. Se mai arată, cum este și cazul, că nu poate fi vorba de vreo vină principală, hotărâtor fiind numai talentul⁴⁴. Cauzele ostilității anti-simboliste sunt dezvăluite cu precizie: tradiționalismul, lipsa de priză ideologică, învinuirea de „decadență”⁴⁵. Ca aport de substanță se recunoaște „meritul de a fi adâncit sufletul omenesc în regiuni neexplorate”, de a fi îmbogățit limba, de a fi

⁴⁰ *Idem, Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 133-134, 136-137.

⁴¹ *Idem, Criza actuală a literaturii noastre, Convorbiri literare*, XLV (1911), p. 1408-1409.

⁴² *Idem, Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 126-128.

⁴³ *Idem, Critice*, IV, p. 16.

⁴⁴ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 129, 179, 193.

⁴⁵ *Idem, op. cit.*, I, p. 194-195.

făcut versul românesc mai suplu⁴⁶. Din întreaga analiză se desprinde ideea că simbolismul a reprezentat o etapă inevitabilă, necesară, dar repede inactuală, a literaturii noastre, judecată care, în liniile sale mari, se confirmă.

Sunt formulate și o serie de obiecții grave, la fel de întemeiate: lipsa de sinceritate și de „adevăr” (observate la „Școala d-lui Minulescu” încă din 1908): „subtilitatea nefolositoare în artă”; spiritul excentric, mistificator, „fumist”⁴⁷; ținuta bombastică și de frondă sistematică, scoborâtă uneori până la „notă agresivă și vulgară”⁴⁸; lipsa unei „contribuții apreciable prin realizare”, constatată în special la literatura *Vieții noi*⁴⁹. Negativă, în fond, este și observația, des subliniată, că simbolismul nu este și nu poate fi o artă „populară”⁵⁰. Imposibilitatea celor mai ambițioși teoreticieni simboliști români de a-și defini esența curentului din care fac parte este subliniată cu ironie. La fel pretențiile exorbitante ale lui N. Davidescu de a fixa începuturile literaturii române o dată cu apariția... simbolismului.

Admis între timp cu gest de toleranță chiar și la Academie⁵¹, împins tot mai mult în sectorul istoriei literare, depășit în presă ca preocupare de actualitate, simbolismul nu se va mai bucura la criticii de după E. Lovinescu decât de o atenție întâmplătoare, sporadică, nesistematică. Noua generație de

⁴⁶ *Idem*, *Critice*, IX, p. 39, 123; *Istoria literaturii române contemporane*, II, p. 81.

⁴⁷ *Ibidem*, I, București, Socec, 1909, p. 141, 143.

⁴⁸ *Idem*, *Istoria literaturii române contemporane*, I, p. 147, 195.

⁴⁹ *Idem*, *op. cit.*, I, p. 138.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 162; II, p. 213; *Critice*, IV, p. 33.

⁵¹ Ovid Densusianu, *Barbu Delavrancea cu un răspuns de Ion Bianu*, București, 1919, p. 19; Ion Bianu, raport despre *Grădina între Ziduri* de I. Pillat, *Analele Academiei Române*, s. III, XL, 1919-1920, p. 159.

poeti, cu excepția lui Ion Pillat⁵², și mai ales de critici, n-au în genere preocupări eseistice, și cu atât mai puțin retrospective. În special aceștia din urmă sunt de fapt numai cronicari literari, comentând de predilecție cărțile, una câte una, nu ideile și curente. Și apoi, pentru a interveni în discuție și a o întreține, trebuia să ai legături ideologice cu mișcarea „modernistă”, să te simți un exponent al ei. Această condiție, în afară de N. Davidescu și în parte B. Fundoianu, pentru care poezia simbolistă la noi n-a existat niciodată „decât ca steag și pretext de revoltă”⁵³, n-o împlinea, în anii de după război, decât F. Aderca. De aceea, el este și singurul critic care militează în această perioadă în favoarea simbolismului, cu unele intervenții ce aduc pentru epoca respectivă un oarecare plus de cunoaștere.

Ferindu-se de exagerările lui N. Davidescu și mai speculativ decât E. Lovinescu, F. Aderca, în polemica dusă de G. Ibrăileanu pe tema „poeziei noi”, contribuie la clarificarea conceptului de simbolism, prin câteva rectificări substanțiale. În dezacord cu toți detractorii (chiar și cu E. Lovinescu), F. Aderca afirmă:

„Credința că poezia simbolistă n-are concepții și sentimente e o gravă eroare sau neștiință. A fost tocmai o reacțiune împotriva parnasienilor seci și formalști. Mișcarea simbolistă a suferit, dimpotrivă, de un exces de sentiment – Rimbaud!... Verlaine!... Maeterlinck! Laforgue!...”.

Simbolismul nu este nici poezia exclusivă a subconștientului, maladivului și a sonorității. Ea are și linie, lumină, culoare:

„Simbolismul nu elimină nici vechiul – ba, putem adăuga, fără a fi desmințiți, că niciodată vizualitatea n-a avut un

⁵² Ion Pillat, *Portrete lirice*, București, Cugetarea, 1936, p. 85-86; *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*, R.F., IX, 7 iulie 1942, p. 159-181.

⁵³ B. Fundoianu, *Priveliști*, București, Cultura națională, 1930, p. 13.

câmp atât de vast și semnificația aparenței n-a fost atât de adâncită, ca din momentul în care s-a decretat cu violență divorțul realității văzute, de al realității create!”

Cu excepția punctului de plecare, net idealist, al acestui argument, este totuși neîndoielnic că realitatea nu este abolită în poezia simbolistă, ci numai suferă de un proces de simplificare, de esențializare, de stilizare. De aceea este neîntemeiat a spune, așa cum susține Ibrăileanu, că poezia nouă se reduce „mai mult la o poezie de senzații”. Simbolismul include și conținut uman, și „realism”, și muzicalitate, calitate obținută în baza distincției pe care o cultivă între funcția noțională și cea poetică a cuvântului. Se mai face și observația că poezia simbolistă inspiră într-o largă măsură poezia modernă, fenomen confirmat întru totul de istoria literară:

„Simbolismul nu numai că n-a murit, dar din trunchiul lui extraordinar au răsărit mai multe mlădițe decât au putut visa vreodată întemeietorii lui revoluționari, iar coroana acestui copac e de fapt cerul cu miraculoase și infinite nuanțe ale poeziei contemporane europene”⁵⁴.

Recenzând, fără excepție, începând din 1923, toate volumele poezilor simboलिști, noi sau reeditați, Perpessicius, în ale sale *Mențiuni critice*, evită totuși a-i subsuma unei categorii generale, extrăgând din toți o esență comună. Tendința sa este chiar aceea de a elimina însemnătatea acestui curent, descoperind în schimb influențe eminesciene la începuturile mai tuturor poezilor noi, inclusiv I. Minulescu⁵⁵. Comentând liric acest poet, pe Stamatiad, pe Bacovia, pe Ștefan Petică, notele lor tipic simboliste nu rețin atenția criticului și, în nici un caz, nu li se spune pe nume. În schimb, cercetările sale ulterioare de istorie literară, consacrate traducerilor din simboलिști fran-

⁵⁴ F. Aderca, *Mic tratat de estetică*, București, Aurora, 1929, p. 168-169.

⁵⁵ Perpessicius, *Mențiuni critice*, București, Casa Școalelor, 1928, I, p. 206.

cezi⁵⁶, lui Ștefan Petică, în lumina cercetării manuscriselor⁵⁷, sunt utile studiului monografic al simbolismului românesc.

Concepția unui simbolism de pură influență literară franceză, fără nici o legătură cu societatea noastră, dominantă în critica veche, fie în succesiunea lui Ibrăileanu, fie în aceea a lui E. Lovinescu, se regăsește și la Vladimir Streinu, după care poezia lui Bacovia, discutat amănunțit încă din 1922⁵⁸, ar fi fost „dezlănțuită” exclusiv prin contactul cu poezia lui Baudelaire. Criticul observă că Bacovia oferă „un obsedant și neliniștitor document moral”⁵⁹. Dar anume al cărei psihologii, al cărei umanități, al cărui tip social nu ni se spune precis, ci numai ni se sugerează. Constructive, utile, sunt cercetările lui Vladimir Streinu despre originea, istoria și tehnica versului liber românesc⁶⁰, fragmente dintr-o vastă și, după toate indicațiile, interesantă monografie, de tipul tezelor de doctorat, destinată să țină locul consultării directe a bibliografiei franceze corespunzătoare, deosebit de abundente⁶¹.

Reticentă și destul de tangențială este și poziția lui Șerban Cioculescu, neatrăs în mod deosebit de subiect, exprimată în câteva rânduri în legătură cu Bacovia, care apare „în vremea când simbolismul era acaparat de sonoritatea facilă și de stră-

⁵⁶ Perpessicius, *Traducerile din simboiști francezi*, *Revista Fundațiilor*, serie nouă, nr. 4, dec. 1945, p. 794-805.

⁵⁷ *Idem*, *Mențiuni de istorie literară și folclor*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 134-148.

⁵⁸ V. Streinu, *G. Bacovia, Cugetul românesc*, I (192) p. 208-213.

⁵⁹ *Idem*, *Pagini de critică literară*, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 37, 42.

⁶⁰ *Idem*, *Cu privire la versul liber românesc*, *Revista Fundațiilor*, IV, 9, 1 august 1947, p. 618-619.

⁶¹ *Idem*, *Versul liber, Origini*, *Revista Fundațiilor*, XII, 1 sept. 1945, p. 114-125; 2 oct. 1945, p. 346-355; 4 dec. 1945, p. 817-832; *Cronologia versului liber francez*, 3 martie 1946, p. 589-602; *Versul popular și versul liber*, XIV, 1 ian. 1947; *Forme prozodice din secolul al XIX-lea*, *Caiete critice*, 1, 1957, p. 191-215 etc.

lucirile false ale d-lui Ion Minulescu”, a cărui poezie este „prin excelență debutonată”. Pentru critic, „exotismul, bizareria și perversitatea” (la care în nici un caz nu se reduce tot simbolismul) ar fi chiar dovezi de „tendință delicventă”. Alături de aceste formule-poantă, cu savoarea lor foiletonistă, analiza tinde să rezolve probleme de substanță. Una dintre ele privește condiția poetului în societatea burgheză:

„Poetul care nu s-a rânduie în societate ca funcționar sau liber-profesionist (negoțul e de la sine exclus!) e condamnat la boemă; respins de societatea încadrată, o expulzează la rândul lui, dintr-un spirit echitabil de represalii”⁶².

Studiul consacrat lui D. Anghel, cercetat monografic, acordă o mențiune substanțială influenței lui Samain⁶³, precum și simbolismul propriu-zis al poetului.

Redactat într-un stil personal, constituind după E. Lovinescu singura cercetare cu adevărat critică de proporții a simbolismului românesc, depășind uneori prin receptivitate, capacitate analitică, putere de asociație și orientare estetică mai tot ce s-a scris până atunci în acest domeniu, este capitolul de istorie literară al lui G. Călinescu. Aparent impresioniste, aceste pagini dense conțin, de fapt, într-un desen propriu și într-o măsură mai mare sau mai mică, toate elementele analizei științifice: încadrarea istorică, originea socială, izvoare, teme, realizări, principii estetice. Studiul se oprește pe momente și nu intră în amănunte. Aspectele pur ideologice nu-l rețin. În esență însă, mai toate notele fundamentale ale curentului sunt indicate cu precizie, începând cu factorii sociali care-l generează:

„Acest curent s-a ivit la noi în mediile «nesănătoase», fie la socialiști, cu proletari suferind de fizie, trăind în mahalale

⁶² Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, București, Casa Școalelor, 1942, p. 189, 196, 209.

⁶³ *Idem*, *Dimitrie Anghel*, București, Publicom, 1945, p. 58-60.

zdrobite de ploi și înecate în gloduri, fie la aristocrații măcar sufletește, cu simțurile delicate, înfiorate de parfumul florilor, de fragilitatea bibelourilor, la oamenii cu «nervi» într-un cuvânt. Așa se explică de ce proletarul Traian Demetrescu se apropia de prețiosul Macedonski.”

Pe bună dreptate respinge deci G. Călinescu vechea teză, profund neștiințifică, de origine sămănătoristă (dar reeditată și de moderniști), cu privire la caracterul pur imitativ al curentului, unde se poate observa și un proces de „autohtonizare” (I. Pillat, B. Fundoianu):

„Lucrul este fals, căci unde e posibilă o artă fără legături cu lumea înconjurătoare și cu timpul său?”⁶⁴.

De mult timp necesare erau și clarificările principiilor esteticii simboliste, discutate mai totdeauna (cu excepția lui E. Lovinescu) în mod diletant. Ceea ce ambiționează simbolismul este o poezie de „cunoaștere”:

„Punctul fundamental al simbolismului (înțeles bine doar de André Gide) era înlăturarea tabloului, a picturalului, adică a universului obiectiv și deci relativ ce alcătua materia obișnuită a parnasianismului. Urmărind muzicalul, simbolismul tindea, pe urmele lui Baudelaire, să intre în metafizic, în structura ocultă a inefabilului, adică să facă poezie de cunoaștere.”⁶⁵

Tendința curentului, sub acest raport, este idealistă, dar simbolul care devine „instrumentul de sugerare a absolutului”, în planul imaginii, este în mod inevitabil o reprezentare a concretului. El are deci o structură „realistă”, chiar dacă poetul simbolist fuge de descripție. În aceeași măsură, se evită și alegoria, simbolismul oscilând între cele două metode, pe care caută deopotrivă să le evite. Toate acestea mai mult în princi-

⁶⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 605.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 609.

piu, căci în practică „se întâmplă că mai toți simboliştii sunt nişte sentimentali care aterizează curând în evocare şi confesiune, uitând mişcarea de transcendere”⁶⁶.

Deci poezia simbolistă are şi ea un conţinut sufletesc, emoţional şi afectiv, universul său moral, alături de cel fizic şi, bineînţeles, elanurile sale de cunoaştere, prin intuirea corespondenţelor între elementele universului. Înţelese, în genere, ca opuse „sonoritatea exterioară nu împiedică vagul simbolist”⁶⁷, simbolismul cultivând o „muzicalitate” de factură dublă, fără stânjenire reciprocă.

Diferite probleme de estetică şi tehnică simbolistă şi în special cercetări în legătură cu simbolul şi alegoria a întreprins şi Tudor Vianu⁶⁸, autor şi de articole despre poezii simboliste⁶⁹. Meritul său stă în faptul de a fi atras atenţia după 23 August asupra necesităţii cercetării acestui curent şi de a-i fi subliniat nu numai limitele, dar şi contribuţiile pozitive:

„Nu avem încă un studiu complet asupra simbolismului românesc şi mi-e teamă că în jurul acestui curent literar stăruie un echivoc. Nu voi tăgădui că printre simbolişti au existat poeţi care au strâmtat suprafaţa lor de atingere cu viaţa şi cu societatea şi au sărăcit astfel şi conţinutul şi ecoul poeziei. Dar simbolismul a însemnat, din momentul în care pe la sfârşitul veacului trecut, Macedonski a introdus noţiunea şi cuvântul în circulaţia literaturii noastre, un curent inovator, cu consecinţe însemnate pentru toată dezvoltarea ulterioară a literaturii. Contribuţia simboliştilor la extinderea tematicii şi a mijloace-

⁶⁶ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 609.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 613.

⁶⁸ Tudor Vianu, *Studii de filozofie şi estetică*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1939, p. 113-131; *Simbolul lingvistic*, *Revista Fundaţiilor*, XIV, 6 iunie 1947, p. 6-23; *problemele metaforei şi alte studii de stilistică*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1957.

⁶⁹ *Idem*, *Figuri şi forme literare*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1946.

lor de expresie ale poeziei a fost destul de mare, încât nu este posibil a înțelege pe vreunul din poeții mai de seamă ai ultimei jumătăți de secol, în frunte cu Tudor Arghezi, fără să nu ținem seama de influența simbolistă. Împrejurarea nu poate fi deocamdată decât afirmativă, dar ar putea fi dovedită. Se impun în legătură cu acestea probleme pasionante, vrednice a fi cercetate.”⁷⁰

În oarecare măsură, noile studii închinat relativ de puțină vreme simbolismului românesc răspund tocmai acestei chemări. Preluând tot ce este element pozitiv, științific, din cercetările anterioare, inițiate cu decenii în urmă de primii noștri critici științifici, ele duc în mod firesc mai departe o cercetare care nu-și poate găsi finalitatea decât într-un studiu monografic, de sinteză.

Orientată de o altă metodă de investigații istorico-literară, superioară, marxist-leninistă, critica simbolismului românesc, intrată într-o nouă etapă, se află în situația de a răspunde în mod științific la totalitatea problemelor ridicate de discuția unui curent literar atât de complex și, în fond, încă neexplorat în toate direcțiile și aspectele sale.

După o perioadă destul de lungă de tăcere, de prudență, sau de respingere globală, în spirit dogmatic, semnalul operației de revalorificare l-a dat, în 1956, reeditarea operei lui G. Bacovia, care inspiră cel puțin două notabile studii, semnate de Ov. S. Crohmălniceanu și A. E. Baconski⁷¹. În special primul se distinge prin ferma sa luare de poziție:

„Cu încăpățănare dogmatică, simbolistii sunt văzuți încă în totalitatea lor ca un grup de poeți decadenți, din experiența

⁷⁰ Ion Minulescu, *Versuri*, București, E.S.P.L.A., 1957 (*Amintire lui Ion Minulescu*), p. 252.

⁷¹ A. E. Baconski, *Bacovia*, *Steaua*, VII, 1, p. 74-92; 2, p. 66-76, 1956.

cărora literatura universală n-ar avea nimic de reținut. Dar imaginea aceasta e de o falsitate absolută.”⁷²

Din păcate, acest bun început n-a fost urmat imediat, prin amplificări, așa cum era de așteptat, și spiritul negativist reapare prin două intervenții, ale lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga⁷³ și G. C. Nicolescu⁷⁴. Ambii autori refuză simbolismului orice merit. El este respins în totalitatea sa, sub acuzația de „reacționarism” și „antirealism”, fără nici o preocupare de diferențiere ideologică și de analiză estetică. Este o rezervă care-și are explicația, într-o oarecare măsură, și în faptul că negatorii radicali ai simbolismului nu i-au adâncit originile sociale, deși era singura metodă care ar fi demonstrat și cauzele, și necesitatea, și dimensiunile, și particularitățile, și limitele acestui curent, privit în genere pe deasupra. Rupând cu acest procedeu neștiințific, cea mai mare parte a criticii actuale a început, din fericire, să consacre simbolismului o atenție din ce în ce mai metodică, de unde și rezultatele sale tot mai apreciabile.

Este de remarcat și faptul că înnodând firul de începuturile criticii noastre științifice, pe care o duc mai departe la un alt nivel, nici unul dintre criticii noi nu parafrazează pe Gherea și nici nu reiau aidoma teoria „proletarului intelectual cult”, de altfel nu total satisfăcătoare, la care aproape renunță. Originile sociale ale curentului și concluziile de ordin estetic și moral sunt descifrate cu un limbaj propriu. Este ceea ce se observă și la Matei Călinescu, printre ultimii veniți în dezbateri, autor al

⁷² Ov. S. Crohmălniceanu, *G. Bacovia, Poezii, Viața românească*, IX, 8 august 1956, p. 130, reprodus ca studiu introductiv la ediția: G. Bacovia, *Scrieri alese*, București, E.P.L., 1961.

⁷³ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Simbolismul, Luceafărul*, 15-16, 1-15 august 1961.

⁷⁴ G. C. Nicolescu, *Discuții în jurul simbolismului, Studii de literatură universală*, II, 1960, p. 259-270.

unei rapide, dar bune pagini de sinteză despre aceeași dificilă problemă a originilor și elementelor divergente existente în simbolismul românesc, perceptibile chiar în faza sa de început la Ștefan Petică⁷⁵. Atras se pare, de aceeași zonă de istorie literară, Matei Călinescu mai dă și un articol monografic despre Ion Minulescu, util sub diferite aspecte, vădind capacitate de formulare critică și suplețe stilistică⁷⁶.

Multă vreme criticii tradiționaliști, sămănătoriști, precum și unii moderniști, după cum știm, au acreditat versiunea că nu există și nici nu poate exista un simbolism „românesc”, fiind vorba, după această teorie, exclusiv de o poezie exotică, artificială, de poză și de import. Și împotriva acestei prejudecăți, care neagă posibilitățile de creație originală a poeziei românești, în toate fazele sale, critica actuală reacționează prin contribuții destul de substanțiale, interesante nu numai prin conținut, dar și prin metodă.

Demonstrația de esență și conținut călinescian este refăcută și de către Ov. S. Crohmălniceanu nu numai prin poezia lui Bacovia, cu „un foarte precis colorit local”⁷⁷, dar și cu ajutorul lui I. Pillat, care trece și el la o „operă de localizare a temelor simboliste în realitatea autohtonă, la o formulă lirică nouă”⁷⁸. Argumente în acest sens aduc și alți critici, îndeosebi Dumitru Micu⁷⁹ și Matei Călinescu⁸⁰, arătând cum, în poezia lui Bacovia, temele simboliste devin organice, autentice. Și în

⁷⁵ Matei Călinescu, *Despre poezia lui Ștefan Petică*, *Luceafărul*, IV, 16, 3 august 1963.

⁷⁶ Matei Călinescu, *Ion Minulescu, poetul, Viața românească*, CVI, nr. 6-7, 1963, p. 234-247; reprodus ca studiu introductiv la ediția: Ion Minulescu, *Versuri*, București, E.P.L., 1964.

⁷⁷ Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 137.

⁷⁸ *Idem*, *Ion Pillat, Viața românească*, XV, 9, 1962, p. 118.

⁷⁹ Dumitru Micu, *George Bacovia, Contemporanul*, 20, 17 mai 1963.

⁸⁰ Matei Călinescu, *George Bacovia, Opere alese, Gazeta literară*, VIII; 33, 34, 10-17 august 1961.

cazul lui Ion Minulescu⁸¹, văzut prin psihologia „misticismului” (punctul de plecare al observației este tot G. Călinescu), se observă un proces de interpretare a „sensibilității meridionale, în variantă românească”.

Numai pe aceste baze se putea trece, cu adevărat, pe de o parte, la rezolvarea problemei esențiale a diferențierii simbolismului românesc pe plan european, pe de alta, la definirea valorii contribuției simboliste în interiorul literaturii române.

Necesitând explorări în diferite sensuri și în zone încă de penumbră, concluziile de acest gen nu pot veni decât la capătul unor studii de adevărată sin teză, care, din fericire, au început să apară. Deocamdată, singura contribuție, întru totul demnă de acest nume, este capitolul despre simbolism, din lucrarea lui D. Micu, consacrată curentelor literare românești la începutul secolului al XX-lea, izvorâtă – în parte – și din preocupări didactice⁸². Dar la un nivel superior, prin documentare, raportări comparatiste la simbolismul francez și sistematizare a materialului, într-un studiu care reține, cum e și firesc (dat fiind economia întregii cercetări), doar momentele importante, fără intrare în detalii. Teza sa fundamentală – aceea a unui „curent ivit în chip normal într-un anumit stadiu evolutiv al poeziei noastre, în împrejurări ce reclamau o înnoire a liniei” – este bine întemeiată și argumentată. Simbolismul românesc nu reprezintă un fenomen de „mimetism”, ci o apa-

⁸¹ Dumitru Micu, *Ion Minulescu, Contemporanul*, 19, 10 mai 1963.

⁸² D. Micu, *Literatura română la începutul secolului al XX-lea, 1900-1916, Publicații, grupări, curente*, București, E.P.L., 1964, p. 190-306. Aici sunt strânse toate cercetările sale în acest domeniu, publicate anterior în revistele *Contemporanul*, *Viața românească* și *Serisul bănățean*, în cursul anului 1963, toate posterioare articolelor publicate de noi în *Tribuna* (*Puncte de vedere: Simbolismul*, nr. 3, 17 ianuarie 1963, nr. 4, 24 ianuarie 1963 și *Estetica simbolismului*, nr. 14, 4 aprilie 1963; nr. 15, 11 aprilie 1963; nr. 16, 18 aprilie 1963). În articolele din *Tribuna* s-a încercat o primă valorificare a simbolismului românesc.

riție necesară, cu aspecte particulare, în condiții proprii de dezvoltare. De unde o altă concluzie, exactă și aceasta, că simbolismul românesc „n-a fost o variantă a celui francez”, ci „explorează îndeosebi acele straturi ale sensibilității pe care le-a trezit cu lira sa fără pereche Eminescu... beneficiind de experiența macedonskiană, ca și de câștigurile ulterioare ale tehnici poetice”. De aceea D. Micu se simte îndreptățit să afirme că:

„O particularitate a lui, fundamentală, consistă în afirmarea tendințelor novatoare, fără negarea poeziei precedente”.

La antipodul negării totale și în spiritul adevărului, se face subliniată și o altă concluzie importantă, anticipată într-un sens de G. Călinescu și Tudor Vianu, dar afirmată din nou, cu argumente proprii:

„Fără a nega poezia românească premergătoare, simbolismul – cu toate contradicțiile sale – o depășește în anumite privințe. El creează o nouă tehnică, un stil poetic inedit, dă expresie unei noi sensibilități. Tematica poeziei se lărgește, pe de o parte, prin anexarea unor aspecte mai puțin explorate ale lumii exterioare (mediul urban, marea etc.), pe de alta, prin incursiuni mai adânci în teritorii sufletești, prin fixarea cât mai nuanțată a emoției”⁸³.

Și într-o direcție și în alta sunt încă multe lucruri de spus, de evidențiat, de interpretat. Dar critica nouă a simbolismului se arată tot mai bine orientată și documentată, fapt de natură a-i pretinde și rezolvarea celor mai dificile aspecte ale discuției, care trebuie dusă până la capăt în toate sensurile.

⁸³ D. Micu, *op. cit.*, p. 303-304.

II. SIMBOLISMUL ȘI CONȘTIINȚA EPOCII

1. DETRATORI

Primele teoretizări simboliste, formulate cele mai adesea în stil destul de ponderat (la Ovid Densusianu decența și solemnitatea sunt deosebite), n-ar fi stârnit reacțiunile care le-au urmat dacă anumite împrejurări specifice ideologiei politice și atmosferei literare românești, îndeosebi între 1890-1915, n-ar fi încălzit spiritele până la incandescență.

Privind de la suprafață în adâncime, existau toate motivele obiective și subiective ca poezia „simbolistă”, „nouă”, „decadență” (pentru adversari nu există nici o deosebire) să stârnească cea mai vie repulsie și să fie negată cu o violență rar întâlnită în istoria literaturii noastre.

Desigur, au mai existat în trecut intensități și desfășurări polemice de mare amploare. Critica iluminiștilor și a democraților-revoluționari făcută feudalismului, critica Junimii împotriva tradițiilor politice pașoptiste reprezentau mișcări de opinie care n-au ocolit pamfletul, dar o anumită gravitate și sobrietate de expresie n-a fost niciodată părăsită.

În cazul atacurilor antisimboliste este însă vorba de altceva. Într-o atmosferă de scandal și frondă, detractorii noului curent se dovedesc plini de dispreț și invectivă, de dezgust și intoleranță, pornită pe ridiculizare și desființare totală, într-un stil brutal și categoric, din care cu greutate s-ar putea găsi specimene riguros echivalente în epoca anterioară. Agitația se

consumă, desigur, pe spații restrânse, în redacții, cene, cafenele. Este o convulsie care stăpânește lumea literară și nu atinge marele public. Dar dacă nu se desfășoară în extensiune, ea câștigă în adâncime și intensitate, producând gesturi violente și campanii tenace. Este un semn că o bună parte a opiniei noastre literare n-a putut asimila în mod organic niciodată nu numai simbolismul, dar nici măcar ceea ce începuse să se numească, în genere, „poezie nouă”, „poezie modernă”.

Fără îndoială, antipatia care înconjură pe Macedonski și grupul său, într-o perioadă încă eminesciană, apoi sămănătoristă, trecea în bună parte și asupra principiilor pe care acești poeți încep să le propage. Ideile simboliste, înglobate repede în categoria reprobabilă și nediferențiată a „decadentismului”, beneficiau de proasta reputație care înconjură, din principiu, pe orice adept al poeziei „noi”, „moderne”. Se înțelege că această poezie era respinsă înainte de orice analiză și teoretizare, căci asupra sa se răsfângea întreaga incapacitate filistină de receptare a epocii și mai ales o anumită reacțiune ideologică, naționalistă, net conjurată, fenomen determinant între toate. Dar este un fapt că și boema „maestrului” Macedonski și a discipolilor săi, estetismele și gesturile de stridență ale cenaclului produceau iritare, sarcasme, ironii, într-un mediu fie mic-burghez, fie de mentalitate rurală, fie de intelectualitate proletară, socialistă. Această ostilitate antiboemă fuzionează și dă o coloratură afectivă întregii ostilități a epocii.

Între grupările antisimboliste trebuie făcută însă o distincție. Dacă socialiștii vor critica „poezia nouă”, ei o vor face în mod analitic și cu seriozitate, cercetările lor reprezentând, după cum s-a putut vedea, cea dintâi încercare de critică științifică a curentului simbolist. Observațiile socialiștilor, pe linia progresistă, ascendentă, a culturii române, sunt în genere sobre și ele aduc o contribuție reală la elucidarea problemei prin efortul de a demonstra originile obiective ale curentului,

adevărată sa cauzalitate socială și morală. Respingerea criticilor de la *Evenimentul literar*, *Literatură și știință*, *Lumea nouă* nu este de natură temperamentală. Superstițioasă, ci ideologică, fapt care ridică în mod sensibil nivelul discuției.

Semnificativă, de elucidat la fel, pe larg, contribuind la particularizarea simbolismului românesc, este și un alt gen de rezistență, care pornește chiar din mijlocul său. Se întâmplă ca tocmai promotorul ideii simboliste (Macedonski) să denunțe (el, cel dintâi) riscurile căderii în imitație și extravaganta, semnalând cu perspicacitate unele din viciile alunecării simbolismului într-un „modernism” fără consistență. El va critica metoda preluării formale, neasimilate, lipsite de maturitate, a principiilor noii teorii a poeziei, tendința lovită prin definiție de caducitate⁸⁴. Cât privește interpretarea simbolismului ca o mișcare de tip „decadent” (și unii dintre discipolii săi vor cădea în această eroare), ea va cunoaște tot în Macedonski și în alți adepți ai poeziei noi o împotrivire serioasă și constantă.

Dar această discuție se ducea, cu probitate, în câmpul specific al poeziei, așa cum începuturile criticii științifice, socialiste, se preocupau, în mod explicit și sistematic, de conținutul și psihologia de clasă a noului curent. Și într-un caz, și în altul, opoziția la simbolism, sau la denaturările sale, avea un punct de plecare obiectiv, principial, exprimat fără violențe.

Cu totul alta era mentalitatea celorlalți detractori, grup dominant prin număr și pasiune, de componentă fie mic-burgheză, fie de tip rural, insuficient sau de loc adaptat vieții de oraș. Pe aceștia îi irita în mod organic tot ce era sau numai li se părea „decadent”: poze și modă, originalitate de suprafață (sau reală), exotism ieftin și factice, psihologie turbure, afectată sau autentică, inovațiile formale, temele și limbajul poetic

⁸⁴ Adrian Marino, *Alexandru Macedonski despre tradiție și inovație*, *Steaua*, XVI, 2, februarie 1965, p. 24.

neobișnuit, orice. Despre o critică propriu-zisă în această zonă profund negativă, pamfletară, nu se poate vorbi în nici un fel.

Simbolismul a întâmpinat rezistență și în alte cercuri, pe motive de antagonism literar personal, dar este un fapt evident că marea negație a venit în mod constant și sistematic în special din direcția naționalistă și filistin-burgheză. Această constatare dă indicații precise cu privire la sensul ideologic al simbolismului, în nici un caz total reacționar pentru epoca respectivă.

Cel care dă tonul primelor campanii de mari proporții la *Sămănătorul*, apoi la *Floarea darurilor* și în alte publicații, unde se întindea raza sa de influență, este N. Iorga. Acesta face simbolismului, începând încă din 1890⁸⁵, o critică de pură invectivă, mai mult temperamentală și impulsivă, decât mărturisit ideologică, după care Baudelaire este „poet al decăderii” și Edgar Poe „poet al celor mai nebune închipuiri”⁸⁶, nefaste genii ale răului, inspiratoare și la noi de „literatură infamă”. Ea este scrisă de „efebi plămădiți în viții”, fiind o adevărată „deșănțare”, „șarlatanie”, „o împleticire de biete limbi peltice, rămase în pruncie, cu boala copiilor cu tot”, „o literatură de București-centru, de București-cafenea, de București-lupanar”⁸⁷. Cum dar „să ne închinăm celor mai blestemate mode ale esteților Apusului, cum este posibil să ne dăm «în vânt» după toate insanitățile pariziene de astăzi?”⁸⁸

Repulsia, după cum se vede, este de ordinul prejudecăților morale, în care atitudine se descifrează ușor ostilitatea să-

⁸⁵ N. Iorga, *Decadență, Lupta*, nr. 1227, 1890; *Un nou fel de șarlatanism*, *Timpul*, nr. 101, 1893.

⁸⁶ *Idem*, *Floarea darurilor*, 17 iunie 1907, 12 august 1907.

⁸⁷ Cf. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I, *Evoluția ideologiei literare*, București, Ancora, 1926, p. 156.

⁸⁸ N. Iorga, *O luptă literară*, II, Văleni, 1916, p. 14, 175-176; *Înrăuriri apusene, Neamul românesc literar*, V, 5, 12 februarie 1912.

mănătoristă față de mediul urban, pretins cuib al corupției, al decadentei, al influențelor cosmopolite, dizolvante. De la aceste impresii puțin amabile, N. Iorga nu se va depărta toată viața, și iritabilitatea sa la simbolism va face școală printre publiciștii și poeții sămănătoriști de extracție rurală. Vlahuță va ironiza „formalismul” simboliștilor într-o satiră *Slăvit e versul*, citată elogios de presă⁸⁹, la fel Coșbuc, în *Poetul de la Bârlad*⁹⁰ etc. Când N. Iorga aude „că un profesor de Universitate a vorbit până și studenților săi, un an de zile, ca dl. Densusianu, despre poeții decadentei ai Franciei, spre care ar voi să se îndrepte talentele noastre”⁹¹, enervarea sa nu mai are margini. „Pretențiile literare ale lui Ovid Densusianu”, „care vrea” să ne închinăm celor mai blestemate mode ale esteților Apuseni, îi par dezgustătoare⁹². Indignarea se aprinde și mai tare, în 1912, în plină perioadă de succes simbolist:

„Așa-zisul simbolism, întrucât nu e, cu știință, o farsă, o înșelare, ori un mijloc de parvenire literară, nu e decât o farsă!”⁹³

În 1920, simbolismul era în Franța o fază de mult depășită. Poeții simboliști erau acum la Academie. La Sorbona se treceau teze de doctorat despre acest curent, dar N. Iorga rămânea ireductibil în fixațiunile sale. El declară că nu pricepe nimic din „bizareriile” lui Stéphane Mallarmé și pur și simplu refuză să accepte ideea că simbolismului „critica de catedră e

⁸⁹ M. Străjan, *Simbolismul, Ramuri*, VII, 15 noiembrie 1912, p. 535-536.

⁹⁰ G. Coșbuc, *Despre literatură și limbă*, București, E.s.P.L:A., 1960, p. 54.

⁹¹ N. Iorga, *Cronică, Sămănătorul*, IV, 30, 24 iulie 1905, p. 540.

⁹² *Idem*, *O luptă literară*, II, Văleni, 1916, p. 14.

⁹³ V. Iamandi-Adrian, *Poporanismul literar al «Vieții românești»*, Iași, 1913 (*Un cuvânt pentru această carte, Curente adevărate și false curente*).

în stare a-i acorda astăzi în Istoria literaturii naționale un ade-vărat volum”⁹⁴.

Persistența acestei negații fixează conținutul, limitele și cronologia unei întregi aripi antisimboliste, de conținut naționalist-puritan.

Reluând toate ideile lui N. Iorga, dar într-o formă mai sistematizată și mai analitică, nu însă mai puțin violentă, se situează critica lui Ilarie Chendi. Ea a fost dusă sub formă de foi-leteoane, mai ales între 1900-1910, în toate publicațiile vremii de nuanță tradiționalistă - „țărănistă”, de la *Sămănătorul* și *Viața literară și artistică*, la *Luceafărul*. Peste tot, în această zonă, miezul obiecțiilor este la fel, în primul rând de ordin moral și psihologic. Iritau mai întâi așa-zisele inconsecvențe de caracter ale simboliștilor, megalomania, psihologia lor tulbure. În bună parte această critică este de ordin pur biografic, nu lipsită de o anume acuitate pamfletară. Simboliștii, moderniștii în genere:

„Își plâng vecinici inima însângerață și persecuțiile soartei, și cu toate acestea se laudă cu disprețuirea vulgului profan, care pentru dâșzii e o legiune de coțcari; se linguesc mereu prin mi-logeli și prin dedicațiuni pompoase, adresate tuturor personagiilor înalte din țară, începând cu Regina, trecând la miniștrii și soțiile lor, până jos la reporterii de gazetă, și totuși își dau aere de eroi trufași, care se ridică cu suveranitate deasupra principiului binelui și al răului și trăiesc numai prin sine. Se proclamă apostoli ai castității și preamăresc în același timp instinctele brutale și dragostea perversă. O continuă exagerare a eului lor îi face să treacă prin diferite crize de megalomanie și să-și atribuie ei înșiși cele mai strălucite epitete. Unul se numește rege, altul leu, al treilea încarnațiunea lui Dante.”⁹⁵

⁹⁴ N. Iorga, *Istoria literaturilor romanice, în dezvoltarea și legăturile lor*, București, P. Suru, 1920, III, p. 393.

⁹⁵ Ilarie Chendi, *Preludii*, ed. a II-a, București, Minerva, 1905, p. 157-158.

Specialitatea lui Chendi pare să fie evidențierea contrastelor psihologiei simbolistilor, în scopul demonstrării incoerenței, a ilustrării fondului lor anormal – acuzația de patologie apare acum cu tărie – premise ale unei ridiculizări eficace:

„Aceeși scriitori slăvesc moartea (iadul, Satana, etc.) și în același timp se înlănțuiesc de viață cu toată puterea, cum se închină iubirii eterice și totuși ridică la apogeu principiul dragostei senzuale, până la lascivitate – două contraste așa-zicând fiziologice, pe care le găsim aproape la fiecare dintre ei”⁹⁶.

Analiza nefiind de loc binevoitoare, de pur conținut moral, nici nu poate fi de mirare că ceea ce va fi pus permanent sub acuzație este în special fondul psihologic al acestei poezii, în care se descoperă numai defecte grave: „lipsă de voință și de energie”, infatuare enormă, pretenții irealizabile, dualității ireductibile:

„Din faptele și scrierile lor lipsește armonia necesară între rațiune și simțire, între datorie și pornire sufletească”⁹⁷.

Dar mai presus de toate se ridică impresia de maladiv, de lipsă de vitalitate, de contemplativitate extatică, halucinantă, specifică tipului poetic decadent:

„De-o înfățișare aristocrată, de un senzualism bolnav, dar fără nici o putere de viață. Le lipsește sucul cu sânge, precum îi lipsește crizantemei palide și «isterice» mirosul florilor de primăvară”⁹⁸.

Se înțelege că privită printr-o astfel de optică, nu lipsită de argumentele sale, unele chiar solide, poezia simbolistă se va bucura de puțină înțelegere și răbdare analitică. Teoria simbolistă este lichidată în câteva fraze, iar lectura producției propriu-zise duce la generalizări de o mare simplificare a problemelor, după dualitatea fond-formă:

⁹⁶ Ilarie Chendi, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 102.

⁹⁸ *Idem*, *Fragmente*, București, Minerva, 1905, p. 90.

„Materia îmbrățișată de simboliștii noștri e cât se poate de vastă, începând cu lumea transcendentă a sublimului, cu misterele simbolice ale naturii, până la «poezia» localurilor de prostituție. Pretutindeni muzică și ritm, culori și tonuri, în toate scările cromatice, și un parfum ce se volatilizează repede după citirea poeziei”.

„Forma e iarăși caracteristică: repetiții și îngrămădiri de cuvinte căutate din toate dicționarele, rime din cele mai rare, compuse și bizare uneori. Adjective cu grămada imprimă poeziilor celor mai reușite un caracter rece, afectat și dau autorilor o poză teatrală de visători închipuiți și de spectatori dibaci. Să te miri că nu-i cunoaștem și nu-i apreciem?”⁹⁹

La tendințele simbolismului spre „exotism”, „jocuri de culori”, „cultul pentru eleganța și noblețea formelor goale”, „muzicalitatea versului liber”, „bizareriile reci și afectate”, pe care le găsim „la o familie întreagă de coarde cristaline de la noi”, Ilarie Chendi va rămâne profund sceptic și refractar până la capăt¹⁰⁰.

Foarte categoric este criticul nostru și în chestiunea inovațiilor simboliste în care el nu crede:

„Ceea ce mi se pare complet ridicol în aceste zvârcoliri este ideea și prezumțiunea că un pumn de teorii moderniste, adaptate și rostite papagalicește, ar putea schimba dezvoltarea firească a literaturii noastre. Dar să-l lăsăm să treacă...! Cui-băriri de aceste parazitare își au pururea efectul lor hazliu. Ele se descompun de la sine, ca un corp găunos. Cei plecați în căutarea sublimului ating cu consecvență marginile ridicolului. Și aventura dlui Densusianu se încheie cu același efect de comedie”¹⁰¹.

⁹⁹ Ilarie Chendi, *Preludii*, p. 102.

¹⁰⁰ *Idem*, *Schițe de critică literară*, București, Cultura națională, 1924, p. 144, 150.

¹⁰¹ *Idem*, *Dări de seamă, Luceafărul*, IX, 16, 1910, p. 417-418.

Această diatribă arată cu precizie limitele unor astfel de atacuri, care proclamă infailibil „falimentul literar” al teoreticianului simbolismului, nu fără o concesie importantă: „La *Sămănătorul*, dl. Iorga a făcut greșeli cu carul”. Cei ce l-au urmat „au dat în gropi, s-au pierdut în declamații”. Împotriva acestora:

„Tot noi am dat strigătul de alarmă, arătând că excesul de zel patriotic și frazeologia duc la știrbirea estetică a literaturii; dar în același timp n-am combătut direcția însăși și n-am opus, ca dl. Densusianu, literatura decadentă drept salvare”¹⁰².

Ea rămâne în continuare *bestia neagră*, mai ales că:

„Scriitorii noștri cu gesturi exotice nu se dau învinși. Și în loc ca numărul lor să se împuțineze și predilecția pentru extravagantele rimate să înceteze, vedem cu oarecare surprindere că cercul se lărgeste”¹⁰³.

În fruntea „bandei” se află „vizirul Ervin”, care-și pune „în ordine de bătaie discipolii” și „pornește cu dânșii într-o expediție de carnaval”. El „sună din tuba miraculoasă și adună în jurul său rămășițele cele mai rahitice din alte taberi literare”, grupare în care „nebunia e completă” (!). Tipărite în 1910, cu prilejul apariției în volum a *Conferențelor „Vieții nouă”*, opiniile integral negative ale lui Il. Chendi nu mai sunt citabile decât pentru ilustrarea exagerării extreme la care au ajuns și au persistat la noi ideile adversarilor naționaliști ai acestui curent:

„Răsfoiți-le munca și vă convingeți că, de când există o literatură românească, ceva mai gol, mai sterp, mai fără inspi-

¹⁰² Ilarie Chendi, «*Falimentul literar*» al dl. Densusianu!, *Viața literară și artistică*, II; 24, 24 iunie 1907.

¹⁰³ Idem, *Literatura decadentă, Viața literară și artistică*, I, 49, 16 decembrie 1907.

rație firească ca vorbăriile artificiale ale acestor mărunțișuri poetice nu s-a scris”¹⁰⁴.

În rest, observațiile criticului despre spiritul de imitație servilă la simboलिști români, în prelungirea lui Macedonski, și mai ales a simboलिștilor francezi, poate oferi și azi o bază de discuție (în 1906, Ovid Densusianu era denunțat că „bate câmpii Franței într-un timp când mișcarea noastră literară este dintre cele mai intensive”)”¹⁰⁵. La fel și obiecțiile despre excesele în parte formaliste ale simboलिștilor români, luați unul câte unul în vârful de spadă, de la Ștefan Petică, la N. Davidescu¹⁰⁶.

Aceste idei cunosc o mare arie de răspândire și o continuitate nedesmițită, regăsită și în anii de după război, îndeosebi la *Gândirea*¹⁰⁷. Până atunci, revistele de obediență iorghistă și naționalistă vor propaga în articole și note violente o ostilitate antisimbolistă constantă, exprimată prin câteva reacțiuni tipice: acuzații exagerate și în bună parte neîntemeiate, de lipsă de talent, de noutate și conținut realist, înstrăinare, imoralitate, decadență, psihologie morbidă, manierism, formalism.

Astfel, pentru C. S. Făgețel de la *Ramuri*, simbolismul românesc nu este decât „deghizarea lipsei de talent”¹⁰⁸ cu ajutorul pseudoinovațiilor formale, creatoare de manieră, de o poezie fără „chemare”, fără „necesitate”. Simplă școală, cu o serie de „manifestări artificiale”, este simbolismul și pentru D. Tomescu¹⁰⁹. Ar fi vorba de un program exterior, nerealizat de altfel, lipsit de „realitatea vie a sufletelor creatoare” și deci de

¹⁰⁴ *Ibidem*, *Viața literară și artistică*, I, 49, 16 decembrie 1907.

¹⁰⁵ Cronicar, *Cronica actualității*, *Viața literară*, I, 10 septembrie 1906.

¹⁰⁶ Ilarie Chendi, *Schițe de critică literară*, p. 135, 144, 149, 156, 158.

¹⁰⁷ *Drumul cel bun*, *Gândirea*, III, 13, 1 mai 1921, p. 158.

¹⁰⁸ C. S. Făgețel, *Deghizarea lipsei de talent*, *Ramuri*, V (1910), p. 177-180.

¹⁰⁹ D. Tomescu, *Simbolismul, curent literar?*, *Ramuri*, IX, 1914, p. 97-100.

„sinceritate”. De unde o „dibuire” permanentă, în căutarea și adaptarea mecanică a celor mai „proaspete programe din Franța”¹¹⁰.

Pe această temă și mai ales în jurul exercițiilor formaliste, reale sau nu, ale simboलिष्टilor, se bate peste tot monedă, în special la *Drumul drept*. Aici se condamnă sistematic „meșteșugita întrebuintare a cuvintelor”, „savanta arhitectură”, „exploatarea valorii mecanice a cuvintelor în vederea unor sonorități care să încânte auzul fără să miște sufletul”, concluzia fiind implacabilă:

„E manieră, e șiretlic, e demagogia literară, e potop de vorbe, e tot ce vreți – dar nu poezie”¹¹¹.

Obiecția de fond a acestei campanii, care cunoaște între 1910-1915 apogeul său, este însă alta. Ea se inspiră din considerații naționaliste și tinde să compromită simbolismul sub raport politic, denunțat a fi rupt de realitățile naționale, prezentat ca un produs cosmopolit, plantă exotică fără rădăcină. Ar fi deci vorba de o literatură care „nu acostează nicăieri”¹¹², apatridă, înstrăinată de „sufletul neamului”, scrisă de poeți dezrădăcinați, care „au avut o țară și au uitat-o; au avut un suflet al lor și l-au dat la o parte”¹¹³. De aceea:

„Ne ridicăm împotriva tuturor producătorilor de «poezie nouă» care își închipuie că un scriitor poate nesocoti orice legătură cu societatea din care face parte. A nu avea o *vatră*, a nu te simți lipsit de un pământ...”¹¹⁴.

De s-ar dovedi integral întemeiată, acuzația ar fi, într-adevăr, gravă. Nici o literatură nu poate rupe legăturile cu

¹¹⁰ *Idem*, *Dibuirile simboलिष्टilor noștri*, *Ramuri*, IX, 1914, p. 121-123.

¹¹¹ D. Tomescu, *Sinceritatea în poezia simbolistă*, *Drum drept*, X 81915), p. 373-375.

¹¹² *Ibidem*, p. 124.

¹¹³ *Ibidem*, p. 375.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 264.

societatea din care face parte, și este de observat cum, sub presiunea epocii, în preziua intrării în război, ideologia dreptei începe să oscileze și să adopte – demagogic – un limbaj social. „Pământ”, „vatră”, „societate” nu sunt nici pe departe noțiuni identice, dar toate sunt suprapuse acum în scopul de a lovi simbolismul cu cea mai mare putere. Acest curent este denunțat chiar ca antisocial, dintr-o tabără profund ostilă ade-văratelor probleme sociale:

„Mișcarea simbolistă nu e altceva decât literatura aceea, și besmetică, și hibridă, și pretențioasă, și proastă, pe care o fac anumite stârpituri intelectuale care cred că «talentul» e totul și societatea nimic”¹¹⁵.

Că „societatea” pentru naționaliști nu reprezintă câtuși de puțin realitatea claselor sociale în luptă, ci numai ideea de comunitate etnică, rezultă limpede din faptul că atunci când simboliștii vor preconiza „poezia orașelor”, ideea este respinsă tocmai pe temeiul că s-ar crea un antagonism periculos între sat și oraș, principiul diversionist al armoniei sociale fiind invocat cu tărie. Simboliștii:

„Nu vor să priceapă că unui scriitor nu-i mai este îngăduit să conceapă viața ca fiind plasată în cutii de calități deosebite: *jos*, calități inferioare, - adică satul; *sus* calități superioare - adică *orașul*. Sate, târguri și orașe - acestea nu sunt decât forme sub care circulă același suflet omenesc, aceleași impulsuri ale vieții universale”¹¹⁶.

În realitate, sămănătoriștii, tradiționaliștii de orice nuanță, care vor contesta întotdeauna realitatea și valoarea psihologiei specific urbane, când vor nega o astfel de poezie, nu vor fi consecvenți nici cu acest principiu. Ei refuză poezia orașului din perspectiva poeziei satului, sub pretext că una este artificială, exterioară; cealaltă interioară, autentică:

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 263.

¹¹⁶ D. Tomescu, *Poezia orașelor*, *Ramuri*, IX (1914), p. 145.

„Poezia aceasta răzimată pe cultul vieții de oraș, înlătură *lirismul interior* și-l înlocuiește cu un *lirism exterior*. E o poezie care cântă diferitele aspecte ale vieții moderne, *fără să exteriorizeze un suflet*”¹¹⁷.

Nu există pentru *Drum drept* nici un „suflet nou”, și deci nici poezie care s-o exprime. Totul nu este decât o „literatură voită”, elucubrație a unor „suflete sterpe”, lipsit de „vibrațiile unei simțiri spontane”¹¹⁸. Deci „aiurare simbolistă” pe toată linia¹¹⁹. În rest, aceleași acuzații de psihologie macabră, de „bizareria formei” și, mai ales, aceleași acuzații de imoralitate, care provin de la N. Iorga:

„Decadenții au o deosebită predilecție pentru tot ce se poate închipui mai scandalos, mai degradat, mai greșos și mai înspăimântător”¹²⁰.

Cu un plus de violență și de trivialitate în limbaj, aceeași denigrare sistematică este dusă și în foile din Transilvania, îndeosebi la *Luceafărul*. Aci Ilarie Chendi a publicat multe din articolele sale cele mai ostile, aci apar articole cu titluri ca *Sălbăticia decadentă*¹²¹, note ca *Histeria d-lui Ovidică*¹²². Este vorba, firește, de Ovid Densusianu, tratat de „renegat”, denunțat că luptă „împotriva tendințelor naționale și a ardele- nilor în literatură”¹²³. În mediul academic, universitar, Sextil Pușcriu folosise cam același stil și aceleași argumente¹²⁴.

Când *Rampa* de la București va deschide, în 1912, anche- ta sa cu privire la „poezia nouă”, sondaj al opiniei literare,

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 148.

¹¹⁸ *Ibidem*, *Drum drept*, IX, (1915), p. 124.

¹¹⁹ C. S. Făgetel, *Drum drept*, X (1915), p. 11, 568.

¹²⁰ M. Străjan, *Simbolismul, Ramuri*, VIII (1912); p. 555.

¹²¹ *Sălbăticia decadentă, Luceafărul*, XII (1913), p. 762-763.

¹²² *Luceafărul*, IX; 1910, p. 523-524.

¹²³ O. C. Tăslăoanu, *Grupări literare, Luceafărul*, X (1906), p. 44-46.

¹²⁴ Sextil Pușcriu, *Cinci ani de mișcare literară* (1902-1906), București, 1909, p. 54-55.

departe de a fi integral ostil simbolismului (ne aflăm de fapt, în faza sa de deplină ascensiune), *Luceafărul* reacționează vehement. El va arăta că simbolismul nu poate „să prindă”, deoarece îi lipsește „strânsa legătură sufletească cu poporul în sânul căreia se ivește”¹²⁵. Ca atare, pretenția de a iniția un nou curent literar irită în cel mai înalt grad pe ideologii naționalismului în literatură¹²⁶, unanimi a vedea în simbolism un adevărat atentat la integritatea, puritatea și moralitatea sufletului „românesc”.

Este izbitor faptul că oficialitatea, Academia, revistele de mare tradiție, precum *Convorbirile literare*, vor nega simbolismul pe considerații identice. În aceste foruri își fac auzit cuvântul exponenții gravi și solemni ai marii burghezii, scandalizată din principiu la orice idee de avangardă, la orice „revoluție literară”. Spiritul său profund conservator reacționează din instinct la inovația cea mai inocentă, simțind periclitată prin acest gen întreaga ordine existentă pe care marea burghezie se sprijină. Iată de ce poziția cercurilor conducătoare în cultură, la momentul afirmării simbolismului, comună cu aceea a extremei-drepte, va fi una total negativă, formulată doar mai distant, de sus, cu cea mai desăvârșită morgă filistină”.

Tonul acestei atitudini, aparent sobre, îl dă la Academie însuși Titu Maiorescu. Este o psihologie care se transmite tuturor junimiștilor, noi și vechi, și bineînțeles *Convorbirilor literare*. Ostilitatea răsunase foarte limpede, încă din 1886, când se denunță în mod eronat „atmosfera estetică, vițiată de Macedon-ski”, dar mai ales în 1906, în raportul de premiere a poeziilor

¹²⁵ Tr. Dumitru-Șoimu, *cu prilejul unei anchete literare*, *Luceafărul*, XI (1912), p. 435-437.

¹²⁶ *Idem*, *Curente literare în literatura română*, *Luceafărul*, XII; 28, 1 sept. 1912; d. N. Ciotori, *Creatori de curente literare?*, *Luceafărul*, XIII, 9, 1 mai 1913, p. 301-302.

lui O. Goga, opusă ostentativ „celor deprinși cu unele mievrerii moderne”, cu „efiminarea scrierilor decadente”¹²⁷.

Explicația acestei optici prin aderența criticului la estetica poeziei clasice¹²⁸ este reală, dar nu suficientă. Și temperamental, și social, și prin formație culturală, T. Maiorescu era un om „bătrân”, un integrat în clasa boierească, definitiv fixat în pozițiile sale și, cu necesitate, un conservator în ideologie, în politică. Iar poezia modernă și simbolistă, alimentată de entuziasme tinerești, sugera prin toată ființa sa înnoirea, schimbarea, „revoluția”. De aceea, nu numai el, dar și toate spiritele conservatoare o vor combate. Această magistratură va fi ținută la *Convorbiri* în special de S. Mehedinți, discipol maiorescian și director al publicației, care face front comun cu cele mai agresive foi sămănătoristo-naționaliste.

Ceea ce se opune simbolismului inovator este conformismul și tradiția „bunului-gust”, a „bunului-simț”, izbit la tot pasul de „infirmitatea simțului estetic”:

„Lor le place în artă excepția, nu regula: muzică cu disonanțe, pictură în culori neverosimile; stil cu întorsături căutate și cu transpuneri de imagini, culoarea trebuie să sune; sunetul să miroasă; mirosul să dea imagini vizuale. În ei natura pare că vrea să-și rădă de sine însăși, negându-și propriile sale legi. Le răstoarnă valorile; boala e dată ca model pentru sănătate. Iată-l!”¹²⁹.

Citind poezia decadentă, S. Mehedinți are senzația penibilă a pătrunderii în hrube și peșteri pline cu reptile dezgustătoare:

„Ce grozavă priveliște în lumea aceasta a umezelii și a întunericii! Peste tot cotloane și bolte negre, de care atârnă

¹²⁷ Titu Maiorescu, *Critice*, III, București, Socec, 1928, p. 79, 307.

¹²⁸ E. Lovinescu, *op. cit.*, I, p. 154.

¹²⁹ Soveja, *De la critică la harță, Convorbiri literare*, XLIII (1909), p. 195.

moi și reci urâcioși șoareci cu aripi: liliecii. Iar pe jos, târându-se cu mișcări amorțite: salamandre fără ochi, broaște călcând deșălat, reptile și alte vietăți dezgustătoare.

Îți vine să zici flori ale râului, flori pentru lilieci, broaște, păianjeni, pricolici și alte pocitanii ale lumii subpământene”¹³⁰.

Având o astfel de repulsie, nici nu e de mirare că pentru S. Mehedinți „vegetația literară a tavernelor, a lupanarelor, a umbrei și penumbrei în care răsar și trăiesc criptogamele decadente” are o „hotărâtă înrudire cu fauna și vegetația degenerată a speluncilor”. „Toate acestea sunt un mucegai literar, o producție perversă, care dă boala ca model pentru sănătate”.

Se înțelege că acuzația de imoralitate va domina întreaga diatribă, în care regăsim, în egală măsură, respingerea imitației literare și pe aceea a „imitației decadente”. Oarecum mai reținută, ea se va repeta și în cadrul răspunsului dat anchetei *Rampeii*¹³¹, cu care ocazie, un alt junimist de adopțiune, Al. Brătescu-Voinești, găsește prilejul să declare: „Eu unul nu pot suferi această mișcare. E greșită de la început”¹³².

Mai surprinzătoare sunt atacurile lui Duiliu Zamfirescu, situat pe o poziție estetică oarecum mai avansată decât aceea a lui Titu Maiorescu. Cu aere paterne, el respinge „grozăviile simboliste și futuriste” publicate în revista *Flacăra*, unde descoperă numai „nerozii”, „copilării” pretențioase sau pornografice, „absurdități”, „originalitate căutată”, „mania bolnăvicioasă de a face nou”. Iată de ce:

¹³⁰ S. Mehedinți, *Răspuns unui decadent, Convorbiri literare*, XLIII (1909); p. 450-451.

¹³¹ M. Cruceanu, *Convorbire cu S. Mehedinți, Rampa*, nr. 71, 15.I.1912.

¹³² M. Cruceanu, *Convorbire cu I. A. Brătescu-Voinești, Rampa*, nr. 73, 18.I.1912.

„Nu se cuvine să încurajați și nici să îngăduiți școala aceasta decadentă, sub cuvânt că e a viitorului. Nimic nu este al viitorului dacă nu cuprinde sâmburele frumosului clasic”¹³³.

Revendicarea de la principiile esteticii clasice, într-o perioadă când funcția retrogradă a acestei concepții în artă apărea din ce în ce mai evidentă, dă totuși o notă distinctă poziției lui D. Zamfirescu, poate singurul care opune în mod deschis o anume estetică, fie și perimată, noii teorii estetice simboliste:

„Poeții... decadenți au omenirea întreagă, care se ridică indignată contra pestilenței simboliste...”

Orice lucrare de artă durabilă trebuie să fie modernă prin sentiment, antică prin caracter și sobrietatea expresiei. Acestea nu sunt vorbe în vânt”¹³⁴.

Întră în această ostilitate, manifestată și la Academie într-o comunicare despre „poezia nouă”¹³⁵ (unde se citează ca elucubrații poeziile: *După 13 ani* de I. Minulescu, *Triptic madrigalesc* de Luca I. Caragiale și *Balada spânzuratului* de Adrian Maniu), și un conflict de generație. Spiritul conservator-reacționar, atunci când se pune la adăpostul ideii de clasicitate, de tradiție, invocă în mod necesar pe aceea de vârstă. Bătrânii cu „experiență”, cu „maturitate”, nu pot înțelege cum „tineretul de astăzi” își dă adeziunea la:

„O formă de poezie decadentă, care pare a căuta o inferență nouă între imaginile intelectuale și exprimarea lor prin cuvinte. Mai toți pleacă de la conceptul fals al îmbătrânirii lumii. Fiecărui poet modern lumea îi apare sleită de eforturile

¹³³ D. Z. *Literatura viitorului, Convorbiri literare*, L, 1 ianuarie 1916, p. 14, 15.

¹³⁴ *Idem*, *Unor prieteni tineri, Convorbiri literare*, L, 4 aprilie 1916, p. 374.

¹³⁵ *Idem*, *Câteva cuvinte critice, Analele Academiei Române, Mem. Secția lit.*, s. II, T, XXXVIII, București, 1916, p. 370-383.

predecesorilor săi de a spune aceleași simțiri prin aceleași cuvinte”¹³⁶.

Această psihologie, ostilă sub diferite motive la ideea de noutate, inspiră reacțiuni și de alt ordin. Inovația, când este făcută polemic, cu ostentație, irită prejudecățile, geloziiile literare ascunse. Notorietatea subită stârnește invidii. Se produce, cu alte cuvinte, o mișcare în fond filistină, ostilă din principiu schimbării ieșirii din rutină, din clișeele tradiționale. La apariția originalității, micul-burghez, timorat, mărginit, intră în panică. Devine agresiv, dur, intolerant și mentalitatea aceasta inspiră în bună parte pe mai toți detractorii simbolismului.

Fenomenul se constată îndeosebi în mediul de provincie, unde simbolismul – în parte produs provincial el însuși – a fost privit de mulți cu oroare. Printre cele mai susținute polemici antisimboliste (cum s-a văzut) a dus revista din Craiova *Ramuri*. Nici la Iași lucrurile nu stau mai bine. Un grup de tineri simboțiști, în frunte cu poetul I. M. Rașcu, scot aici, în 1911, o revistă *Versuri*, continuată sub titlul de *Versuri și proză* (1912-1914), la care colaborează mai toate forțele simboliste, regăsite și la Flacăra: M. Cruceanu, Al. T. Stamatiad, E. Sperantia, G. Bacovia, Ion Minulescu, Claudia Millian, Adrian Maniu etc. Presa locală vorbește de „rătăcirii mintale”, în timp ce G. Bodan-Duică condamnă „atâta nerușinare a nepuțincoșilor”. Adversarii fac să apară și o revistă parodie, trasă la șapirograf, *Contra Versuri*, scrisă „tot fără talent, dar cu bun-simț”¹³⁷.

Apar și cercetări critice de sinteză, prima de acest gen fiind cea a lui Gheorghe Savul: *Despre micul curent literar decadent de la noi și îndeosebi despre poezia d-lui Ioan Mi-*

¹³⁶ D.Z., *Unor prieteni tineri, Convorbiri literare*, L, 4 aprilie 1916, p. 375.

¹³⁷ G. Călinescu, *Material documentar, Studii și cercetări de literatură și folclor*, X, 4, 1961, p. 745.

nulescu (ași, 1913), colecție de obiecții și locuri comune, generalizate la această dată sub specia următoarei definiții a decadentismului:

„Idealizarea sentimentelor patologice și din punct de vedere artistic, întrebuițarea unor mijloace nereușite din punct de vedere social larg”¹³⁸.

Pe latură sociologică și psihologică, observațiile au un anume conținut și chiar perspicacitate, precum aceea cu privire la lipsa temperamentului autentic simbolist la mulți poeți români, prea „raționaliști”. Se denunță deci maniera, lipsa de originalitate, care face ca simboलिști noștri să devină neinteresanți chiar pentru decadenții apuseni; de asemenea, anume exerciții pur formaliste ale acestui „mic, deși foarte pretențios curent care e decadentismul românesc”.

S-ar zice deci că nu erorile estetice iritau pe cei mai mulți, ci, în primul rând, „pretențiile”, infatuarea, fronda noii școli literare.

A existat, în sfârșit, și o altă categorie de publiciști, preocupați egocentric de ideea de notorietate, care trec imediat în tabăra adversarilor, atunci când succesul, fie și de scandal, pare monopolizat de alții. La unele publicații simboलिști sunt primiți, tolerați, apărați. Când însă reputația lor, fie și de cafe-neă, începe să umbrească, ei sunt repudiați cu violență. Este tot o față a micului burghez literar, labil, inconsecvent și vanitos, tip răspândit în lumea presei și a literaturii, în toată perioada de ascensiune și de consacrare a simbolismului.

O figură specifică de astfel de detractor, la început simpatizant, apoi furibund ostil, este aceea a lui Caion, publicist invidios pe toate gloriile literare ale epocii, autorul acuzației pretinsului plagiat al lui Caragiale. El dă adăpostire în revista sa *Românul literar* articolelor prosimboliste ale lui M. Deme-

¹³⁸ Gheorghe Savul, *op. cit.*, p. 18.

triad și A. Cantili, dar când direcția noii mișcări trece în mâinile lui Ovid Densusianu, se produce o schimbare de front totală. Caion începe să denunțe „decadentismul”¹³⁹, și *Vieața nouă*¹⁴⁰ să scrie despre Ion Minulescu sau „nimicul mintal”¹⁴¹, cam în același stil despre Bacovia¹⁴² și despre alții¹⁴³, producțiuni joase, integral negative, de specia pamfletului literar.

Din această stare de spirit se alimentează, pe o latură, și parodia poeziei nou, cu două momente de recrudescență, 1893 și 1902, în jurul lui Macedonski, și după 1907, inspirată de maniera Minulescu. Originile umorului antisimbolist sunt multiple și complexe, căci, oricât ar părea de paradoxal, multe parodii simboliste sunt făcute, după cum vom vedea, de simboलिști înșiși, fie din motive personale, fie dintr-o luciditate superioară a riscului căderii în manieră. Este, de altfel și latura care a fost cea mai speculată, prin reacțiune ostilă de gust literar, dar mai ales prin mișcarea dialectică, a unor conștiințe iritate la ideea de noutate, atunci când ea le apare în forme stridente, exagerate, frizând ridicolul.

În cazul lui I. L. Caragiale, pe lângă repulsia organică pentru tipul de poet Macedonski („Capul școalei simboliste”), a lucrat în special o astfel de optică, predispusă spontan spre ironie. Ea s-a produs în paginile *Moftului român* (1893), printr-un val de „sonete coloriste”, „simboliste-orientale”, „apocaliptice-simboliste-profetiste”, „simbolist-decadente”, „triolete-simboliste”, „simbolist-instrumentaliste”, „simbo-

¹³⁹ Caion, *Câteva vorbe asupra decadentismului literar*, *Românul literar*, III (1905), p. 281-284.

¹⁴⁰ *Idem*, *Noua stare sufletească a dl. O. Densusianu*, *Ibidem*, IV, p. 60-62.

¹⁴¹ *Idem*, *Ion Minulescu, sau nimicul mintal*, *Românul literar și politic*, VIII, 15, 28 februarie 1910.

¹⁴² *Idem*, *G. Bacovia, Rodica*, I, 3, 2 martie 1910.

¹⁴³ *Idem*, *Discipolii lui Petroff*, *Românul literar*, VIII; 2-3, 1 februarie 1909, p. 28-30.

list-macabre”¹⁴⁴, unele distractive, altele de o vervă cam mecanică, adevărată industrie de redacție:

*Se răsucesc și crapă ai lumii vechi pilaștrii,
Catapeteasma cade!... Macabru dans de aștri!...
În loc de Tot, Nimica!... Ei, bravo, zău!... Ei, și ?...*

Uneori spiritul este destul de îndoielnic, precum *Din carnetul unui poet simbolist*:

*O, rimă, Muza mea! O, rimă!
A! pentru-o rimă aș face-o crimă:
De fac crima
Eu fac rima!*¹⁴⁵

Rețetă – oricum – de succes, Caragiale a folosit-o ulterior și la *Universul* (1909), în poeme în proză „simbolistă-mistică, enigmatico-chintesentistă”, în stilul lui „Pontifex Maximus Mauritiu Maeterlinkus”¹⁴⁶, făcând o adevărată școală. În *Moș Teacă* (1895-1901), pe urmele lui Caragiale, Anton Bacalbașa și alții au cultivat până la sașietate genul, devenit tradițional în revistele umoristice de la începutul veacului. În *Belgia Orientalului* (13 sept. 1907), Victor Eftimiu deschide cu succes seria parodiilor minulesciene, cu *Romanța celor trei sarmale*, continuată și la *Ramuri (Trec decadenței)*:

*Trec decadenței...
Scribii jalnici fițuicelor fără-de lectori,*

.....

¹⁴⁴ I. L. Caragiale, *Opere*, ed. Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, București, E.P.L., vol. 3, 1962, p. 450-485.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 473-475.

¹⁴⁶ I. L. Caragiale, *Opere*, IV, ed. Șerban Cioculescu, București, E.F., 1938, p. 361.

*Trec disperății purtând facle prin întuneric și pustiu.
Cântând prohodic și macabru
Romanțe pentru mai târziu!*¹⁴⁷

Specimene de aceeași factură se mai pot găsi în *Românul literar și politic*¹⁴⁸, în *Floarea albastră*¹⁴⁹ în *Facla*¹⁵⁰ și chiar în *Viața românească*¹⁵¹, unde apar și notițe critice¹⁵² etc. Dar față de intensitatea și gravitatea atacurilor ideologiei reacționare, aceste înțepături par și sunt efectiv simple glume inocente. Nu parodiile au pus în discuție valoarea simbolismului și firește nu pe baza lor se poate dezlega problema viciilor și meritelor noului curent poetic, atât de supus controverselor.

Întreaga analiză a simbolismului presupune o viziune dialectică a istoriei literare, cu neputință de limitat numai la explorarea unei laturi a dualității afirmație-negație, care întovărășește simbolismul românesc în toate fazele sale de dezvoltare. După cum aceeași analiză științifică, dusă în două direcții, nu poate prelua în bloc, nediferențiat, nici totalitatea acuzațiilor trecute în revistă, pline de pasiuni, de exagerări și de erori serioase. O fermitate și atitudine critică egală trebuie păstrată și față de apologetii simbolismului, la fel de puțin obiectivi și

¹⁴⁷ Cheseșe și Nepeșe, *Trec decadenței, Ramuri*, IV, 1-15 august 1909, p. 667-671.

¹⁴⁸ *Mărgăritare simboliste, Românul literar și politic*, VIII, 1, 20 dec. 1908; Ali-Baba, *Solilocul lui N. Davidescu, Solilocul lui Ion Minulescu, Ibidem*, 3-4, 5-6, 1909.

¹⁴⁹ Spiru Luca, *Prolog* (în versuri) „Poeților simboliști, decadenți“, *Floarea albastră*, I, 1, 15 mai 1912; *Caragiale și arta decadentă, Ibidem*, I, 2, 15 iunie 1912.

¹⁵⁰ Proletar, *Poem decadent, Facla*, III, 45, 10 noiembrie 1912.

¹⁵¹ M. Piscobomba, *Armonii vespérale; Enigma cărților închise, Viața românească*, XXIV, anul VII; 1912, p. 463-4.

¹⁵² G. Topârceanu, *Pe un volum de Eminescu (Însemnări inedite și alte digresări cu privire la arta nouă indigenă), Idem*, VII, vol. XXVII, p. 82-84.

de controlați în entuziasmul lor. Orientându-ne în ambele direcții, vom vedea mai limpede atât limitele soluțiilor contemporane care s-au dat întregii probleme, cât mai ales necesitatea de a relua în discuție, pe noi baze.

2. DOCTRINARI ȘI APOLOGETI

La valul de injurii și acuzații al detractorilor, doctrinarii și apologetii simbolismului reacționează cu aceeași vigoare, semn că tensiunea ideologică a epocii se polarizase pe extreme, cu o intensitate egală. Grupările literare încep să se delimiteze cu claritate, și poeții „moderniști” cunosc acum toate amărăciunile neînțelegerii și toate voluptățile frondei. În cazul creatorilor propriu-ziși, este vorba mai mult de o tendință comună, de o regroupare pe afinități, decât pe bază de idei limpezi și de programe. Dar și acestea vor veni destul de repede, pledoariile prosimboliste unind aproape de la început teoria și practica, gândul și fapta, într-un ansamblu de manifestări, azi, privit de sus, destul de coerent în toate acțiunile sale.

Un fapt caracteristic, care arată că opoziția la simbolism reprezintă o poziție pur ideologică, principială, un fel de prejudecată teoretică foarte tenace, dar neconsecventă cu sine, este următorul: traduceri destul de numeroase din simboлистиi francezi și poezie simbolistă românească originală se publică chiar la revistele oarecum de „dreapta”, adică aproape pretutindeni unde ideea simbolistă este sau va fi combătută. Fenomenul arată o netă și tot mai persuasivă evoluție a gustului literar, a cărei lărgire continuă este frânată de preconcepte ideologico-politice. Dar, în ciuda acestei inhibiții dogmatice, poezia „modernă” în plină expansiune se dovedește de o penetrație remarcabilă, și dacă disputa nu s-ar fi mutat pe terenul rigid al ideilor, este sigur că, în mod tacit, simbolismul ar fi câștigat și mai

multe poziții. Constatarea aruncă o lumină nouă asupra întregii confruntări între sămănătorism și simbolism, curent care, înainte de a se apăra pe față și teoretic, se infiltrasese insidios, într-o serie de citadele principial ostile. Acestea vor combate frenetic simbolismul, decadentismul în genere, dar – paradox total! – fără să-l expulzeze practic din incintă.

Un rol considerabil în această pledoarie discretă, dar efice, joacă la începutul secolului D. Anghel. El începe să dea traduceri din simboțiști, din Verhaeren, la *Pagini literare* (I, 3, 1899), din Verlaine, la *Convorbiri literare* (1901-1903), îndelnicire la care atrage și pe Șt. O. Iosif. În colaborare, Anghel și Iosif fac să apară un volum de *Traduceri din Paul Verlaine* (București, Minerva, 1903), popularizând, primii opera poetului francez, cultivat de altfel și în cercul lui Macedonski. Traducerile lui M. Demetriad sunt totuși posterioare descoperirii lui Verlaine de către D. Anghel.

Intrat în redacția *Sămănătorului*, poetul aduce în plină fobie antimodernistă aceeași orientare. Cuplul Anghel-Iosif va da și aici versiunii din Verlaine (1903), Anghel singur din Camille Mauclar (1903), apoi din nou în colaborare, de astă dată cu Ion Minulescu, din Henri de Régnier (15 aprilie 1907). Când intolerantul Ion Scurtu, criticul revistei, ar fi aflat de adevărata identitate a traducătorilor, acesta ar fi făcut o criză de... „epilepsie”¹⁵³. Probabil anecdotă, căci Ion Minulescu va fi totuși publicat de *Sămănătorul* în 1907 (*Celei care trece, Romanța celor trei galere, Romanța zilelor de ieri*), iar Henri de Régnier va fi tradus, tot în acest an, nu o dată, de Elena Farago, de M. Paleologu. Breșa deci se lărgește, și D. Anghel va introduce în ea și pe Charles Guérin (1 ianuarie 1907). De altfel un anume V. Jeronim dăduse o traducere din F. Jammes (*Ursita*) încă din 1903. Este surprinzător să con-

¹⁵³ Ion Minulescu, *Nu sunt ce par a fi*, *Revista Fundațiilor*, VIII, 10, 1941, p. 69.

stați o astfel de asiduitate tocmai în paginile *Sămănătorului*, dar trebuie observat că această orientare se produsese numai după plecarea lui N. Iorga.

Nu alta era situația la *Viața literară și artistică* (1906-1907), unde trona acerbul Ilarie Chendi. Și aici, tot sub pseudonim (D. Gh. Sutz), aceeași activă echipă Anghel-Minulescu publică versuri din Charles Guerin, Samain, Henri de Régnier. Multe din romanțele lui Minulescu, primite cu brațele deschise, au epigrafe din Laforgue, Rimbaud, T. Klingsor, nume care încep să se răspândească. Sub pseudonim (Ion Nirvan), Minulescu face necrologul lui Jean Lorrain (25 iunie 1906), tradus de D. Karnabatt, în *Secolul XX* (14 iulie 1901).

Este iarăși de tot ciudat ca tocmai unul din adversarii ireductibili ai simbolismului să lanseze pe Ion Minulescu, și totuși acestea sunt faptele. Recent venit de la Paris, și încă fără priză, Ion Minulescu prezintă la *Viața literară* poezia *Celei care minte*, cu titlul *Cântec antic*, „după un manuscris de Pompei” (I, 17, 1906), și mistificarea are succes:

„Mă întâlnesc cu Chendi. – Nu cumva mai ai și alte traduceri? – E de mine...”

– Mă, băiete, mă, numai așa să scrii de-acu înainte, că ți le public pe toate”¹⁵⁴.

Și într-adevăr, așa s-a și întâmplat, debutul celui mai notoriu simbolist român făcându-se sub auspiciile unuia dintre cei mai refractari critici, situație nu lipsită de ironie. În principiu, firește, căci în practică *Viața literară* se dovedește destul de liberală. Elena Farago dă aci o traducere din Verlaine (I, 15, 1906), poet pe care revista îl acceptă ca o realitate literară: „Verlaine nu este altceva decât receptacolul multiplelor senzații care agită și chiar turbură timpul nostru”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Valer Donea, *De vorbă cu Ion Minulescu, Adevărul literar și artistic*, 4 aprilie 1937.

¹⁵⁵ A.M.P., *În jurul lui Paul Verlaine, Viața literară*, I, 31, 30 iulie 1906.

Din ciudăţeniile şi contradicţiile acestei epoci de interferenţe! *Floarea darurilor*, prin N. Iorga, aruncă anatema împotriva lui Baudelaire şi totuşi tolerează... *Litaniile Satanei* (17 noiembrie 1907), gest în care recidivează. *Românul literar şi politic*, atât de ostil simbolismului român, face totuşi loc necrologului lui J. Moréas, din care dă şi traduceri (2 aprilie 1910). La foarte reticenta *Nouă revistă română*, C. Beldie strecoară *Plânset de toamnă*, o poemă în proză de Mallarmé (30 august 1909). Intransigentul *Drum drept* (1914) acceptă *Mormântul unui poet blestemat*, de Baudelaire etc., etc.

Aproape câştigată practic, pe tăcute, partide începe să fie jucată favorabil şi teoretic, chiar în această zonă de loc simpatizantă. În plină campanie sămănătoristă, chiar şi declaraţiile de neutralitate ale unor reviste arată un început de înţelegere pentru noua formulă şi în nici un caz o solidarizare cu atacurile care o neagă *de plano*. Rupându-se de N. Iorga, G. Coşbuc şi Ion Gorun scot *Viaţa literară* (1 ianuarie 1906), al cărei program se refuză oricărei exclusivism, prioritate dându-se numai talentului. Pe aceeaşi poziţie se situează şi *Pagini literare* (*Desluşire*, 6 iulie 1908). Un lung studiu despre Traian Demetrescu, publicat în *Viaţa literară*, elogiază pe „estetul rafinat”, capabil de „impresii sugestive”, de „melancolie vagă”, de „delicateţă în artă”¹⁵⁶. Sunt chiar notele simbolismului, aşa cum va fi elogiât de apologetii săi, căruia doar nu i se spune pe nume.

Când conştiinţa de sine se va cristaliza în idei şi legături precise, purtătorii de cuvânt ai noului curent se vor face auziţi sub toate formele. La început, în zona mai obscură a cafenelei literare, apoi în redacţii, curând şi în publicaţii proprii, în conferinţe, acoperind o zonă destul de largă de publicitate. O primă regrupare şi delimitare netă de poziţii se produce în

¹⁵⁶ Barbu Constantinescu, *Opera literară a lui Traian Demetrescu, Viaţa literară*, I, 25-28, 18 iunie – 9 iulie 1906.

1907-1908 pe băncile cafenelei Kübler. Aici – își amintește Ion Minulescu:

„Boemii erau împărțiți în două tabere, gata de luptă în fiecare oră, fie ziua, fie noapte. Unii erau așa-zișii «Tradiționaliști», iar alții așa-zișii «Moderniști»»¹⁵⁷.

Aceștia din urmă se strâng mai puțin la *Viața nouă*, cu o atmosferă de redacție prea sobră¹⁵⁸, cât mai ales în efemere reviste – care nu-și spun totuși „simboliste” – ca: *Revista celorlalți*, *În grădina Hesperidelor*, *Farul*, produsele vitalității simboliste la acea epocă. În fond, simple manifestări de frondă, lipsite de o lungă respirație, ele nu atrag prea mult atenția publicului, dar permit desfășurarea largă a personalității. De mai mult ecou, judecând după opinia presei, mai curând ostilă, nu însă lipsită și de dovezi de simpatie¹⁵⁹, s-au bucurat în special la început, în 1909, *Conferențele Vieții nouă*, organizate în trei serii de Ovid Densusianu. Era primul nucleu al mișcării noastre simboliste, alcătuit la acea dată de criticii și publiciștii: D. Caracostea, C. Damianovici, I. F. Buricescu, N. Andrițoiu și de poeții: B. Hétgrat, Eugen Speranția, d. Mazilu, Busuioceanu, Al. Gherghel, P. Păltănea, Const. Frallo, Mihail Cruceanu, Ș. Bașcovici etc.¹⁶⁰.

În conștiința publicului symbolismul intră însă cu adevărat de abia atunci când presa și revistele de mare tiraj încep să se ocupe – favorabil de poezia nouă, fenomen care se precizează în 1912. Către această dată se poate vorbi, în mod efectiv, de

¹⁵⁷ Ion Minulescu, *op. cit.*, p. 63.

¹⁵⁸ M. Cruceanu, *Amintiri despre Ovid Densusianu și «Viața nouă»*, *Jurnalul literar*, I, 2, 2 ianuarie 1939.

¹⁵⁹ M. Cruceanu, *Conferențele «Vieții nouă»*, *Revista idealistă*, IX, 3, martie 1911; Miron Fulger, *Conferențele «Vieții nouă»* (convorbire cu Ovid Densusianu), *Farul*, 3, 24 februarie 1924.

¹⁶⁰ N. Davidescu, *Mărturisiri literare*, *Revista Fundațiilor*, IX, 10, 1 octombrie 1942; M. Cruceanu, *op. cit.*, *Jurnalul literar*, I, 2, 8 ianuarie 1939.

apariția unei literaturi simboliste, strânsă și în volume, care atrag atenția. Ion Minulescu scoate *Romanțe pentru mai târziu* (1908), reeditat în anul următor cu o notiță explicativă, de familiarizare a publicului cu noile noțiuni poetice¹⁶¹, N. Davidescu debutează cu *La fântâna Castaliei* (1910), Al. T. Stamatiad, cu *Din trâmbițe de aur* (1910). Caragiale, de la Berlin, s-ar fi interesat de autorul *Romanțelor*, și faptul constituia un fel de consacrare¹⁶². Simbolistii atacați se lansează în polemici¹⁶³, se apără pe unde pot (o dată în *Revista idealistă*, în 1911); există o anumită agitație de publicitate în culise. Totuși, numai prin pătrunderea noilor poeți la *Flacăra*, în 1912, și prin ancheta lui M. Cruceanu despre „poezia nouă, din *Rampa* aceluiași an, se poate vorbi cu adevărat de o luare în considerație serioasă a simbolismului. Când, în 1908, Ion Minulescu își publica *Romanțele...* poetul era conștient de faptul că ele au fost scrise *pentru mai târziu*. Este o dată de naștere a simbolismului românesc acceptată de contemporani și de simbolisti înșiși¹⁶⁴.

În revista lui C. Banu, eclectică și tolerantă, unde scriitorilor nu li se cerea „să fie nici tradiționaliști, nici poporaniști,

¹⁶¹ I. Minulescu, *Romanțe pentru mai târziu*, București, Socec, „Biblioteca românească“, 1909.

¹⁶² F. Aderca, *De vorbă cu I. Minulescu, Mișcarea literară*, II, 11, 24, ianuarie 1925; I. L. Caragiale, *Scrisori și acte*, ed. Șerban Cioculescu, București, E.P.L., 1963, p. 48.

¹⁶³ D. Karnabatt, *Mișcarea poetică, Revista idealistă*, IX, 1, 1911, p. 50-51.

¹⁶⁴ Un publicist francez stabilit la noi, suficient de imparțial, Marc A. Jean-Jaquet (*Convorbiri à l'histoire de la langue, de la presse et des lettres françaises en Roumanie, La Roumanie*, XII, 2963, 27 janvier 1909), apreciază că poezia lui I. Minulescu reprezintă „le premier geste du symbolisme en Roumanie“. Printre „predecesori“ sunt citați: Al. Macedonski, M. Demetriade, Ch. A. Cantacuzène, D. Karnabatt și D. Anghel, în 1914, M. Cr.[uceanu] afirmă (*Versuri și proză, VII*, 9, 1 mai 1914, p. 288) că: „La noi curentul s-a format de vreo 5-6 ani abia“.

nici simboलिști”, ci numai de talent¹⁶⁵, simboलिști ocupă aproape întreg sectorul poeziei. Între 1912-1913 apar aici: Ion Minulescu, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, G. Bacovia, Emil Isac, D. Karnabatt, B. Nemțeanu, D. Iacobescu, Mihail Săulescu, Leon Feraru, Ion Pillat, D. Anghel. Revista se ocupă de M. Maeterlinck, de Henri de Régnier, de futuriști fotografia lui Ion Minulescu se dă pe prima pagină, apar despre el chiar medalioane¹⁶⁶ etc.

Și mai importantă se dovedește a fi ancheta *Rampei*. Era ocazia mult așteptată de simboलिști ca ei să fie puși (și să se simtă efectiv) pe plan de egalitate cu cele mai mari personalități culturale ale epocii. Și ei folosesc prilejul să-și afirme principiile, să-și inventarieze forțele, să încheie de pe acum bilanțuri, bineînțelese superlative, să-și mărturisească deschis simpatiile franceze, în această perioadă de intensă propagandă germană. Gestul, apăsător, dă indicații și cu privire la orientarea politică a grupării, democratică, pentru unirea națională.

În interviuri se citează precursorii (Al. Macedonski, Ștefan Petică, I. C. Săvescu, M. Demetriad, D. Zamfirescu, Cincinat Pavelescu), se enumeră revistele favorabile, cu tendințe de exagerare (*Literatorul*, *Viața nouă*, *Duminica*, *Linia dreaptă*, *Forța morală*, *Pleiada*, *Românul*, *Cuvântul*, *Revista celorlalți*, *Viața socială*, *Românul literar*, *Versuri și proză*), se dau liste voit impozante de nume: J. B. Hétrat, Ervin, I. Minulescu, D. Anghel, T. Arghezi, G. Galaction, E. Sperantia - fiul, Emil Isac, V. Demetrius, D. Karnabatt, Ștefănescu-Est, Mihail Cruceanu, P. Păltănea, Matei Rusu, G. Bacovia; tineri ca: I. M. Rașcu, Bascovici, Budurescu. Toți aceștia:

„Au adus subiecte pline de noutate și prin acestea au lărgit orizontul ideilor, au îmbogățit vocabularul limbii și, în

¹⁶⁵ C. Banu, *Cine strică gustul publicului*, *Flacăra*, 1, 8, 3 decembrie 1911.

¹⁶⁶ Al. Șerban, *Ion Minulescu*, *Flacăra*, I, 21, 10 martie 1912.

sfârșit, au dat frazei o eleganță și versului o armonie necunoscută până atunci”¹⁶⁷.

Tot în acest an, 1912, o revistă de provincie, *Freamătul*, închină un număr omagial lui Petică, în timp ce alte organe, până acum prudente, ca *Noua revistă română*, încep să declare „poezia nouă” drept o „imensă extindere și aprofundare a cugetării și simțirii poetice”¹⁶⁸, iar versul liber, absolut necesar exprimării libere și puternice a sentimentelor¹⁶⁹. Curând, *Noua revistă română* va înclina tot mai mult în favoarea simbolismului, reprezentând încă un caz de osmoză și de permeabilitate la noile idei literare, în sfere publicistice din ce în ce mai largi și mai puțin exclusiviste.

În perioada imediat următoare, 1913-1914, se produce o confruntare decisivă de poziții, după care elogiul simbolismului trece la forme organizate, teoretice, de amploare, care se prelungesc până la începutul războiului. Este faza cu adevărat sistematizată a apologiei simbolismului românesc. Din toate aceste texte cu tendință de dogmatizare, istoria literară își poate face o idee destul de precisă și de amănunțită cu privire la concepția pe care simbolismul o avea despre sine în epoca sa de ascensiune.

Apărarea, care se consolidează pe două linii principale de rezistență – estetică și ideologico-politică -, tinde să răstoarne, unul câte unul, toate acuzațiile aduse simbolismului, deasupra cărora se ridică, inclementă și tenace, permanenta învinuire de „decadență”. Fapt semnificativ, trecut în genere cu vederea! Simboliștii nu neagă ideea de „decadență”. Ei o acceptă și chiar o combat ca realitate literară, numai că, după teoria apo-

¹⁶⁷ M. Cruceanu, *Ce spune poetul Al. Stamatiaid despre literatura noastră*, *Rampa*, I, 105, 25 februarie 1912.

¹⁶⁸ Al. Velescu, *Poezia nouă*, *Noua revistă română*, XIV, 16, 6 iunie 1913.

¹⁶⁹ *Idem*, *Versul liber și psihologia literară*, *Noua revistă română*, XIV, 12, 2 iunie 1913.

logeților noștri, obiecția nu-i privește. Simbolisții români n-ar fi „decadenți”. În orice caz, ei nu se simt de loc incadrabili în această formulă, de care se scutură cu energie. O astfel de reacțiune se întâlnește încă din primele articole de prezentare ale noului curent, în 1895:

„Simbolisții singuri poate nu știu sigur ce caută, ce râvnesc. Dar din neștiința asta nu trebuie să concluzi la degenerare, isterie și detractare, oricât de degenerați, isterici și detracți ar fi câțiva dintre dâșii”¹⁷⁰.

Și mai concludentă este o mărturisire a lui Ștefan Petică:

„O mică lămurire se impune. Dacă e vorba de decadent în înțelesul vulgar, țin să declar că așa ceva n-am fost niciodată. Dacă însă se înțelege prin aceasta o cugetare mai subtilă, o psihologie mai adevărată, o formă mai corectă, atunci astfel de decadent am fost totdeauna”¹⁷¹.

Există deci forme reale de „decadentism”, în „înțeles vulgar”, și o „subtilizare” a poeziei, identificată în mod abuziv cu un fenomen integral negativ. În această direcție va merge întreaga argumentare ulterioară, care se va strădui să demonstreze că a aduce un plus de libertate în artă și o frumusețe de tip nou în poezie nu reprezintă nimic reprobabil. Dimpotrivă. Nu trebuie confundate nici planurile. În Franța „decadentismul” reprezintă inițial un „termen istoric”, o etichetă aplicabilă unui grup de poeți apăruiți la un moment dat la sfârșitul secolului al XIX-lea, în timp ce „concepția simbolică e veche cât și gândirea”. De aici, T. Arghezi trăgea concluzia, în 1904, că:

„Decadența e un termen istoric, până la proba contrarie, concepțiunea simbolică e veche cât și gândirea... Decadența în artă e ceva născocit de vrășmașii unor aducători de libertate – nu numai de talent – în poetica franceză”¹⁷².

¹⁷⁰ Sn. *Simbolismul în artă*, *Țara*, III, 609, 11 iunie 1895.

¹⁷¹ *Câteva scrisori de-ale lui Ștefan Petică*, *Freemătul*, III, 1-3, 1912, p. 60.

¹⁷² T. Arghezi, *Vers și poezie*, *Linia dreaptă*, Nr. 2-3, 1904, p. 21.

Clarificarea noțiunilor continuă la *Vieața nouă*, unde Ovid Densusianu, încă din primul an, devenind din acuzat acuzator, tinde să întoarcă întregul rechizitoriu, trecând la contraofensivă. Nu inovația în poezie este „decadentă”, ci imitația, pastșa, lipsa de originalitate, adică tocmai defectele pe care le combate simbolismul:

„Decadenții trebuie socotiți mai curând aceia care rămân la formele compromise, care repetă locurile comune ale școalelor literare învechite”¹⁷³.

În această perspectivă, adevărații decadenți români apar, pentru simboțiști, romanticii întârziați, poeții minori posteminescieni, căzuți la simpla manieră. Este un mod de a pune problema care repetă pe acela al lui Remy de Gourmont, după care „ideea de decadență este identică cu ideea de imitație”¹⁷⁴. Decadent înseamnă a fi învechit, perimat, sleit de vitalitate, de puterea înnoirii:

„Ce înseamnă însă a fi decadent? Desigur că nu altceva decât a fi lipsit de vigoare, a nu mai avea energia care-ți dă puțința să-ți tai singur drumuri noi, a trăi din ce ai moștenit de la alții”¹⁷⁵.

Prin urmare, greșesc profund cei ce acuză de „decadentism” pe „exploratorii de noi formule artistice”, pe poeții „care căutau să se emancipeze de curentele vechi”¹⁷⁶. Definiția în nici un caz nu se poate aplica, după Ovid Densusianu, literaturii scrise cu pasiunea originalității și a măiestriei artistice. Remy de Gourmont protestase și el împotriva identificării

¹⁷³ Ovid Densusianu, *Sufletul nou în pozie, Vieața nouă* (1909), p. 15.

¹⁷⁴ Remy de Gourmont, *Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence, La culture des idées*, 16-2 éd. Paris, Mercure de France, 1916, p. 116.

¹⁷⁵ Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie, Conferențele «vieții nouă»*, Seria I, București, 1909, p. 4.

¹⁷⁶ *Idem, Decadență, Vieața nouă*, I (1905), p. 75.

abuzive a idee de decadență cu „ceva rar, cunoscut, dificil, prețios, neașteptat, nou”¹⁷⁷. Va scrie deci și *Vieța nouă*:

„Sunt oameni care de îndată ce văd la cineva un mod mai ales de exprimare, de îndată ce deschide o carte în care forma e ceva mai îngrijită, cuprinsul de o artă mai subtilă, imediat exclamă: «un decadent!» Și oamenii aceștia se întâlnesc mai ales în rândurile celor care judecă literatura la noi. Pentru ei originalitatea, temperamentul artistic se arată într-o îngrămădire informă de cuvinte, de idei, într-o aruncare la întâmplare, fără nici o alegere, a câtorva impresii. Artistul care-și limpezește zi cu zi sufletul, care preface mereu ce primește, pentru ca să-i dea înfățișarea armonioasă a lucrului desăvârșit, artistul care se gândește la fiecare expresie, măsoară efectele ei, în ochii acestor judecători trece drept un «decadent»”¹⁷⁸.

Noutatea, prin definiție, se opune decadenței, așa cum regenerarea, prin însăși esența sa, se opune îmbătrânirii, devitalizării. Această idee, transformată într-o adevărată temă cu variațiuni, se va regăsi la toți apologeții simbolismului, în succesiunea lui Ovid Densusianu, Ion Pillat constatată ironic: „Cu siguranță, orice inovațiune (anormală prin noutatea ei) e privită de contemporani ca un fenomen bolnăvicios, de decadență”¹⁷⁹, în timp ce P. Păltănea arată că „simbolismul nu e un curent de decadență, ci dimpotrivă, unul de regenerare, de renaștere”¹⁸⁰. Argumentarea, care tinde să disocieze ideea de simbolism de aceea de decadentism, va fi reluată și de alții. Sprijinită pe realitatea faptelor din istoria literară franceză, unde confuzia a fost de mult înlăturată, discriminarea se gene-

¹⁷⁷ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁸ O. Densusianu, *op. cit.*, *Vieța nouă*, I (1905), p. 76-77.

¹⁷⁹ Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

¹⁸⁰ P. Păltănea, *Adevăr și legendă, II, Presa și curentul nou, Vieța nouă*, X, 5, 1 martie 1914, p. 148-149.

ralizează și în presa noastră prosimbolistă, în proces permanent de desolidarizare de apartenență la „decadentism”¹⁸¹.

Crezând înlăturat acest obstacol, avocații noii formule pășesc în miezul problemei, simțindu-și mâinile mai libere. Ei vor elogia, în prelungirea izvoarelor franceze, îndeosebi a lui Remy de Gourmont, ideea de libertate în artă, cu care sunt dispuși să identifice întreg simbolismul¹⁸². De aici și tendința de eliberare din vechile clișee, în special eminesciene. Simbolismul român devine atunci sinonim cu noțiunea de „dezrobire literară”¹⁸³, cu „descătușarea definitivă de spiritul eminescian”¹⁸⁴, lărgindu-și frontierele, dar diluându-și și înțelesul.

Aceste argumente au conținutul lor, în genere pozitiv. Mai puțin însă cele legate de absolutizarea esteticii simboliste, prezentată – invariabil – drept cea mai înaltă, mai evoluată și mai profundă viziune despre artă, tendință în care exagerarea este evidentă. Dar dacă ne amintim că simbolistii erau denunțați sistematic drept corupători ai gustului literar, vom înțelege că astfel de fandări aveau, în principiu, un rol defensiv¹⁸⁵. Era vorba de restabilirea unui echilibru de forțe și în fond, în bună parte, a unui adevăr, căci nu prostul gust definește, considerat în ansamblu, simbolismul românesc. Dimpotrivă, el ar fi „ridicat gustul nostru la pretențiuni din ce în ce mai variate și mai subtile”¹⁸⁶. La baza sa ar sta „o concepție mai largă și superioară a artei”¹⁸⁷, pretenții de discutat în amănunțime și

¹⁸¹ A[lfred] H[efter], *Lămuri, Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 198; C. Banu, *Poezia nouă, Flacăra*, V, 10, 7 mai 1916 etc.

¹⁸² *Ibidem*, p. 204; P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 304.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 204-205.

¹⁸⁴ F. Aderca, *Simbolismul român și criticii tineri, Noua revistă română*, XV, II, 16 februarie 1914, p. 174.

¹⁸⁵ C. Banu, *op. cit.*, *Flacăra*, V, 10, 7 mai 1916.

¹⁸⁶ A[lfred] H[efter], *op. cit.*, p. 203.

¹⁸⁷ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 4, 1 iunie 1914, p. 106.

de plasat – istoric – în contextul în care au fost spuse. Aceeași situație și pentru marele titlu de mândrie scos din teoretizarea și înlesnirea „contactului” cu poezia europeană a epocii¹⁸⁸, adevăr incontestabil, dar de văzut în mod exact în ce a constatat latura sa pozitivă.

Turburătoare între toate – și simbolistii români au fost conștienți de gravitatea observației – rămânea însă veșnica acuzație de sterilitate, de lipsă de creație, absența marelui poet simbolist, fără de care toate teoriile – bune-rele – rămân în literatură de mică valoare. În 1912, chiar și simpatizanții noului curent recunoșteau pe față lipsa „personalității” simboliste proeminente, dar ei se consolau cu ideea că „timpul și cultura vor favoriza această mișcare”¹⁸⁹. Meritul său este deocamdată acela de a pregăti marea creație, deschizând noi perspective, curățind terenul de impurități. „Recunoaștem că simbolismul a adus literaturii un aer de înmprospătare și a făcut într-o măsură largă educația spiritului nou și tânăr”¹⁹⁰. De aceea:

„Dacă vă va întreba cineva ce este simbolismul, răspundeți-i prin aceea ce-a făcut: a descoperit altare nouă pentru frumusețe și a răspândit în literatură izvoare nouă de emoțiune”¹⁹¹.

De la un timp riposta devine stereotipă și apologetii încep să iscălească cecuri în alb:

„Curentul de la *Vieța nouă*, n-a produs, ziceți, nici o capodoperă? Asta nu-i un cuvânt să-l osândiți și să distrugeți cu anticipație cine știe ce geniu care, inspirat din estetica noastră, își pregătește în tăcere și-n umbră opera”¹⁹².

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 110-111.

¹⁸⁹ M. Cruceanu, *Convorbire cu dl. Karnabatt*, Rampa, I, 90, 8 februarie 1912.

¹⁹⁰ A[lfred] H[efer], *op. cit.*, p. 203.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² P. Păltănea, *op. cit.*, p. 109.

În așteptarea marelui geniu care va țâșni din adâncuri, chiar și crearea unei anumite „atmosfera”, „aproape generală azi” – constatarea datează din 1914 –, „care a permis talentele să respire, să se formeze liber și să producă”¹⁹³, constituie totuși un oarecare merit, și istoria literară subscie, în parte, la această concluzie.

Mult mai greu de apărut s-a dovedit teza simbolistă pe latura ideologică-politică. Aici, partida n-a putut fi jucată onorabil, decât prin lăsare de lest, prin modificarea unor noțiuni și mai ales prin încorporarea în simbolism a unor idei și accepții noi. Este o operație destul de complexă, de aclimatizare a unei formule străine la un mediu cu particularități și exigențe specifice, din care fuziune simbolismul românesc primește unele note particulare de diferențiere, față de marele curent simbolist european.

Sub presiunea ideologiei progresiste, fără a renunța la programul său estetic, simbolismul își lărgeste conținutul. El se adaptează la spiritul timpului, ilustrând și sub acest aspect o anume vocație înnoitoare, progresistă. Capacitatea sa de absorbție se dovedește pe alocuri atât de mare, încât sub numele de „simbolism” nu se oferă uneori o definiție de-a dreptul inedită, la care un simbolism străin „pur sânge” ar fi ridicat nedumerit din umeri.

Am făcut cunoștință cu teoriile lui Ovid Densusianu despre cultul „energiei”, al vieții „moderne”, al „ideilor”, al marilor „idealuri”, care vor fi interpretate tot mai mult în sens social. La discipoli, acest proces de integrare a simbolismului în mișcarea de idei înaintate, din perioada primului război mondial, poate fi urmărit cu toată claritatea. Apologia care-și face un merit deosebit din „cultul pentru idei” al simbolismului¹⁹⁴ se deplasează destul de repede spre ideea de actualitate,

¹⁹³ *Ibidem*, p. 107.

¹⁹⁴ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 299.

de viață modernă, de progres social. Numai de pe aceste poziții se putea rezista cu eficacitate atacurilor naționaliștilor conservatori. Cu alte cuvinte, lupta este acceptată în punctele cele mai sensibile, sub această presiune făcându-și apariția în simbolism și no serie de idei noi, moderne, până atunci străine ideologiei, în fond individualiste, idealiste, a curentului, lăsată tot mai în urmă.

Chiar dacă poeții simbolști, în creația lor propriu-zisă, nu fac încă loc noilor izvoare de inspirație, atunci când ei exprimă idei, acestea încep să aibă o factură progresistă. Astfel, încă din 1913, Emil Isac cere „modernismul pe toate liniile”. Ceea ce preconizează el este nu numai inspirația modernă în poezie, dar „modernizarea” însăși a vieții, a societății. „Poetul se inspiră din brădet – și eu mă întristez”. Până aci este vorba numai de tipica repulsie la sămănătorism a simbolștilor. Dar când același Emil Isac cere să se cânt nu numai păsările, ci și „aeroplanale”, după cum „nu nostalgia și freamătul brazilor sunt prețioase, ci munca prin care brazii se prefac în hârtie, ulei, colofoniu”¹⁹⁵, revendicarea poeziei muncii, a industrializării, constituie o notă nouă, de consemnat cu grijă. G. Bacovia este, în genere, un depresiv și un simbolist tipic în poezie. Când însă încearcă, în 1915, să scoată o revistă proprie, *Orizonturi noi*, el declară că va urma „drumul acelor luptători de mai nou, de mai bine, de mai omenesc”¹⁹⁶, făcând profesie de credință net progresistă, umanitară.

Devine tot mai evident (și fenomenul era vizibil încă de la Traian Demetrescu) că poetul simbolist poate fi – și este efectiv de multe ori – un spirit progresist, un om capabil de idealuri sociale, generoase, chiar dacă în limite mic-burgheze. De aceea, el poate face simultan poezie simbolistă și ideologie

¹⁹⁵ Emil Isac, *Modernismul pe toate liniile*, *Noua revistă română*, XIII; 20, 17 martie 1913, p. 301-302.

¹⁹⁶ [G. Bacovia], *De ce...*, *Orizonturi noi*, nr. 1, mai 1915, p. 1.

progresistă, conștiința sa conciliind planurile. Analiza psihologiei de clasă a poeților simbolişti a lămurit această contradicție aparentă. Reținem deci faptul că intelectualii de formație simbolistă, atunci când simt nevoia să-și apere crezul, ei tind să-l pună progresiv în acord cu imperativele mediului social și a forțelor sale înaintate. Uneori, cum se întâmplă cu revista lui Alfred Hefter, *Versuri și proză*, ea va evolua în mod deschis spre socialism. În tot cazul, aici întâlnim o foarte semnificativă mărturisire, care datează din 1914:

„Simbolismul a evoluat, a îmbrățișat diverse atitudini în raport cu gândirea și evoluția culturii, a copt poezia religiei umaniste etc.”¹⁹⁷

Pe această cale s-a putut ajunge la o pledoarie ca aceea de la *Vieța nouă*, în care simbolismul este prezentat ca o adevărată sinteză a ideologiei progresiste a epocii:

„Departe de a fi o excentrică distracție de inutili blazați, mișcarea noastră este o folositoare lecție de energie, un îndemn activ spre progres; departe de a evita viața, ea tocmai pornește de la viață și caută s-o exprime cât mai larg și mai etern; departe de a nu avea nici o legătură cu țara și cu sufletul contemporan, ea e reclamată – dimpotrivă – pentru a înlesni fixarea lor într-o formă cât mai înaltă; în sfârșit departe de a fi o aristocratizare a literaturii, în profitul câtorva, ea e – mai ales prin procedeele de exprimare ale concepțiilor poetice – o democratizare, dacă vreți, întrucât cheamă în mod firesc la bucuriile frumosului pe oricine are suflet impresi-onabil”¹⁹⁸.

Argumentarea, pe alocuri, este forțată. Dar ceea ce trebuie reținut acum nu este adevărul afirmațiilor, ci numai tendința lor, la antipodul ideologiei de dreapta, căreia i se răspunde pas cu pas. Simbolismul „disprețuiește poporul”? Cătuși de puțin. El face – mai exact pretinde a face – educația estetică a maselor:

¹⁹⁷ A[lfred] H[efter], *op. cit.*, p. 202.

¹⁹⁸ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 5, 1 iulie 1914, p. 166-167.

„Simbolismul sensibilizează ideile, materializându-le, se adresează în primul rând sufletelor simple, poporului, care instinctiv se ferește de abstracțiuni, care – invitat – nu le gustă; simbolismul realizează astfel o operă profund democratică, întrucât face să se bucure și cei de jos de binefacerile gândirii ținute până acuma ca un apanaj exclusiv al unei clase ce singură s-a botezat «cultă»”¹⁹⁹.

Această repudiare a artei pentru „elite” reprezintă o serioasă conversiune a esteticii simboliste. Ea afirmă acum că nu respinge câtuși de puțin, din principiu, inspirația populară, pe care o vrea numai redusă la esență, cu evitarea pitorescului sămănătorist superficial:

„Nu numai teoretic viața de la țară găsește în simbolism sinceri partizani, dar și de fapt, fiindcă ei, departe de a se fi dovedit vinovați de un *lapsus calami* în privința asta, i-au făcut largă parte în operele lor, căutând să beneficieze nu numai de partea oarecum superficială, exterioară a ei – ca țărâniștii noștri –, ci de însăși esența-i particulară, ascunsă privirilor fugare. Simboliștii sunt mai aproape de popor decât nici nu vizează poporaniștii”²⁰⁰.

Un argument în acest sens este tras și din împrejurarea că poezia simbolistă valorifică unele elemente de folclor și tehnici ale poeziei populare²⁰¹. Pe aceste elemente și printr-o analiză destul de specioasă a noțiunii de public se respinge și acuzația, atât de întemeiată, a lipsei de popularitate.

Momente deosebit de critice pentru apologia simbolismului român sunt acelea care vin din permanenta necesitate de a răspunde acuzației de înstrăinare, de antitraditionalism, adusă mereu de naționaliști. Și totuși, și la acest capitol, se găsesc argumente îndreptățite, mai ales prin faptul că se face o

¹⁹⁹ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1915, p. 297-298.

²⁰⁰ *Ibidem*, 12, 1 februarie, 1915, p. 394.

²⁰¹ *Ibidem*, 1, 1 aprilie 1915, p. 47.

distincție netă între naționalism și patriotism. Naționalismul este respins, și pe bune motive, dar patriotismul este revendicat cu tărie. Naționalismul este șovin, intolerant, rasist și concepe afirmarea poporului român prin gesturi de agresivitate. Patriotismul, dimpotrivă, este constructiv, pozitiv, creator. Se va susține deci, în 1914, că formarea unei „literaturi care să-și aibă valoarea în ea însăși este o operă patriotică, tot așa ca și împrumutarea țăranilor sau dezrobirea politică a fraților subjugăți”²⁰². Acest patriotism „luminat” nu oprește perspectivele de „afirmare ale geniului nostru național”, ci urmărește „cucerirea unui loc de onoare în cultura europeană”. Simbolismul ar reprezenta deci, în această direcție, o tentativă de îmbogățire a spiritului nostru creator, pus în condiția de a veni cu o contribuție de valoare universală:

„Mișcarea simbolismului e tocmai preludiul unor asemenea transformări, care sunt menite să schimbe sufletul României de mâine și s-o înalțe acolo unde idealurile mărunte ale contemporanilor, cu arta lor redusă care-i oglindește de minune, nu mai pot să ajungă”.

Prin reeditarea unei vechi teze iluministe (regăsite la narodnici și la poporaniști), se va susține, în continuare, că acest impuls al dezvoltării ascendente vine în mod inevitabil de sus în jos. Dar „straturile populare” vor contribui în mod decisiv „la însuflețirea, înălțarea și transformarea ritmului sufletesc cu un colorit etnic, specific unui popor”²⁰³. O astfel de înțelegere a patriotismului n-are nimic comun cu demagogia naționalistă, care-i este net inferioară. Deci continuă pledoaria:

„Încă o legendă care dispare: streinismul antipoporanismul nostru. Fără să se înfășoare în panglici tricolore, fără să-și umfle vocea ca un student patriot, fără să încalce de paradă pe

²⁰² P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieață nouă*, XI, 1, 1 aprilie 1915, p. 166.

²⁰³ M. Cruceanu, *Geniul național, Versuri și proză*, III, 8, 15 aprilie 1914, p. 231.

calul de bronz al unei statui publice, simbolişti sunt şi ei naţionalişti. Dar ce înţelept, ce sincer, ce înalt e naţionalismul lor! S-au apropiat de popor în tăcere, dintr-un curat îndemn; au căutat să-i înţeleagă, să-i pătrundă sufletul; prin iubire şi meditaţii au ajuns să se identifice cu felul lor de a simţi, să se bucure de comorile lui ascunse, să răspândească apoi din ele, ca un vrednic omagiu, în lumea întreagă... Simbolismul revendică astfel onoarea – tocmai ei, numai ei – de a fi chemat poporul în templul nepieritor al marei arte”²⁰⁴.

Replica ușor avocațială, fixează poziția intelectualului primitor de poezie nouă, față de problema naționalismului, în preziua războiului. Raportată la punctul de plecare, acela al indiferenței la astfel de probleme, noua opoziție reprezintă o importantă concesie. Ea este o acceptare, într-un sens, a însăși tezei adversarului, pe terenul căreia primești să te bați. Situat în cadrul evoluției generale a ideilor din deceniul al doilea al secolului nostru și al tendinței tot mai pronunțate a teoreticienilor poeziei „moderne”, „simboliste”, de a trăi viața „nouă” cu toate temele și problemele sale, gestul acesta de adaptare, de asimilare și de lărgire a conștiinței este pozitiv și întrutotul notabil.

Acest limbaj se modifică întrucâtva după război. Firește, necesitatea de a pleda cauza poeziei „noi” și a risipi permanente acuzații de „decadentism” se face încă simțită. În această direcție, cu forțe noi, tinere, se continuă vechea linie a argumentării. Dar, între timp, s-a produs o modificare sensibilă de optică și de configurație literară. Cantitativ și statistic vorbind, poeții simbolişti de diferite talente și dimensiuni ocupă acum o bună parte din scenă. La *Flacăra* (reapărută în 1922), în principiu eclectică, forțele simboliste sunt, în realitate, dominante (I. Minulescu, I. Pillat, N. Davidescu, H. Furtună, B. Fundoianu

²⁰⁴ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 2, 1 aprilie, 1915, p. 48.

etc.). A nega exista unei poezii „noi”, simboliste în mare parte, devine o imposibilitate. Critica începe să ia act, cu tot mai multă atenție, de noul fenomen literar, și simțindu-se consolidată, exponenții simbolismului pierd din precipitarea și spiritul anterior de frondă. Terenul fiind ferm sub picioare, ei își îngăduie să fie chiar obiectivi, exigenți, retrospectivi, privind cu o oarecare detașare și în perspectivă istorică întreaga lor mișcare. Se încearcă acum și primele aprecieri critice, de sinteză, care vin, mai întâi, chiar din partea acestei critici militante. Ea a pierdut din fervoarea comunicării mesajului (simbolismul reprezintă în 1922 o formulă impusă, realizată), câștigând în schimb în gravitate și adâncime.

La această împrejurare poate să fi contribuit și faptul că apologia simbolismului a fost făcută în mod sistematic, la *Flacăra*, de un poet și critic cu certe afinități simboliste în tinerețe, dar care datorită temperamentului²⁰⁵ va cunoaște o evoluție tot mai pronunțată spre clasicitate, în speță N. Davidescu. Acesta va trece în revistă, de la precursori, până la ultimul debutant, întreaga poezie simbolistă românească, recoltă foiletonistică strânsă în două volume de *Aspecte și direcții literare* (I, București, Viața românească, 1921; II, București, Cultura națională, 1924). Reprezentând efortul teoretic și critic maxim depus la noi în favoarea simbolismului, *Aspectele...* lui N. Davidescu reprezintă în același timp și cântecul său de lebedă.

Pierzând uneori simțul măsurii, pentru N. Davidescu simbolismul devine „prima formulare de conștiință artistică” în literatura română, „prima noastră fază de colectivă conștiință artistică”²⁰⁶, anterior nemaexistând nici un grup de scriitori

²⁰⁵ N. Davidescu, *Mărturisiri literare*, *Revista Fundațiilor*, 10, IX, 5 octombrie 1942, p. 86.

²⁰⁶ N. Davidescu, *Al. Macedonski despre poezia viitorului*, *Flacăra*, VII, 33, 18 august 1922.

strânși în jurul unui program literar! „Dacă până azi se poate vorbi de o poezie românească, în general viabilă, apoi ea este aceea simbolistă”²⁰⁷. „Până la symbolism nu se poate vorbi de o literatură românească. Am avut doar... scriitori accidente”. „Și adevărul e că symbolismul este începutul literaturii noastre”²⁰⁸. Chiar în focul unei polemici, care avea loc cu G. Ibrăileanu, o astfel de enormitate n-ar fi fost îngăduită. Monumente incomparabile de artă, „simboliștii de astăzi nu numai că pot fi foarte bine, dar vor fi în chip necesar clasicii de mâine ai epocii noastre”!²⁰⁹

Neizolând decât rareori notele estetice specifice ale curentului, N. Davidescu are tendința de a vedea în symbolism totalitatea manifestărilor de reacțiune literară antieminesciană. Acest curent ar fi singurul cadru de dezvoltare al personalităților poetice, eliberate de apăsarea prestigiului eminescian. Cu o astfel de optică simplificatoare, întreaga poezie română de după 1890 până în 1920 devine... simbolistă:

„Symbolismul este aportul literar al mai multor generații de scriitori posteminescieni; comun între ei nu există decât numai observația elementară că în cadrele poeziei eminesciene nu mai încap un alt scriitor român și că geniul făuritorului ei a epuizat, prin desăvârșire, întreg materialul adus. Symbolismul se confundă astfel cu însăși poezia noastră de azi. În cadrul ei, firește, au fost și scriitori buni și scriitori proști”²¹⁰.

Ceea ce apare din ce în ce mai ciudat în această apologie, voit decisivă, categorică, tranșantă, este faptul că ea pierde progresiv din consistență. În interpretarea lui N. Davidescu,

²⁰⁷ *Idem, Cronica literară, Flacăra*, VII, 30, 28 iulie, 1922.

²⁰⁸ *Idem, Critica veche despre poezia nouă, Flacăra*, 29, VII, 192.

²⁰⁹ *Idem, Aspecte, și discuții literare, București, Viața românească*, 1921, I, p. 17.

²¹⁰ *Idem, Adnotații n marginea symbolismului, Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922.

simbolismul românesc nu reprezintă atât o estetică, un program, o realizare, cât mai mult un stimulent, o virtualitate favorabilă pentru noile talente. Simbolismul n-ar reprezenta decât „cea mai fecundă mentalitate creatoare a scrisului nostru”. Nu e vorba atât de detalii, cât de:

„Șuvoiul uriaș al noii asociații și disociații de idei, de apropieri neprevăzute de cuvinte izbitoare și proaspete dăruite verbului, de o întreagă atmosferă intelectuală de cerebralizare a poeziei, rămasă, până la această mișcare, încă sub obrocul «doiniei» rău fabricate de târgoveți; la adăpostul atmosferei simboliste au putut apărea cu posibilități de dezvoltare talentele cele mai variate, inițiativele cele mai îndrăznețe, deopotrivă cu cele mai calme realizări”²¹¹.

Punând discuția în acești termeni, evident, nu se poate nega simbolismului merite de regenerare a poeziei române. Dar superioritatea unei formule artistice nu se demonstrează, în ultimă analiză prin ceea ce ea a stimulat la alții, ci prin ceea ce a inspirat propriilor săi partizani. Problema se dezleagă prin comparații concrete: ce au realizat efectiv și nou adepții „noii poezii” în raport cu cea veche și întrucât contribuția lor este superioară? N. Davidescu schițează un răspuns, destul de general, la această întrebare. De fapt însă tendința sa esențială este aceea de a lichida simbolismul ca formulă literară, ceea ce ilustrează un apologet destul de paradoxal. Simbolismul a apărut, a purificat atmosfera de eminescianism, a îngăduit talentelor să fie ele înseși originale. Rolul său istoric se încheie irevocabil aci. Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să plece. Cam la atât se reduce pledoaria celui mai stăruitor critic și estetician al simbolismului românesc!

Ea mai cunoaște și un alt aspect, acela de a-i descoperi cu orice preț precursori, chiar și acolo unde funcția este imposi-

²¹¹ N. Davidescu, *Cronica literară, Flacăra*, VII, 30, 28 iulie, 1922.

bilă. Negând meritele incontestabile de pionierat ale lui Macedonski, N. Davidescu vede, dimpotrivă, în... Eminescu adevăratul precursor al simbolismului român. Și aceasta pe argumentul – sofistic – că atât romantismul eminescian, cât și simbolismul au aceeași rădăcină filozofică: idealismul german²¹². Dar cum nu acest fond filozofic – comun și altor direcții literare – formează specificul propriu-zis al simbolismului ca artă, întreaga teorie cade. Nu e suficient să fii idealist, ca să fii și poet simbolist. În această „descoperire” și eroare criticul va persista totuși²¹³.

Atunci când îi discută în notele sale cu adevărat noi și fundamentale, formulând o judecată de sinteză, destul de fugitivă, de altfel, N. Davidescu descoperă în simbolism merite deosebite, de conținut și expresie, începând cu ideea de actualitate:

„Simbolismul a adăugat ceea ce mai întâi constituie aportul vremii. Aeroplanul, bicicleta, motorul, ca noțiuni brute, au intrat în poezie pe urma aglutinării lor de către poeții noi în mai mult sau mai puțin reușite paste poetice”.

În această „pastă”, privind în adâncime, criticul descoperă, încă o dată, „sensibilitatea acidulată a omului de azi”, ideea de actualitate, „ținerea, ca să zicem așa, la zi a poeziei noastre”, ceea ce reprezenta un adevăr incontestabil. Este de notat că participarea poeziei la viața contemporană constituie, poate, argumentul de conținut cel mai de seamă:

„Ar fi fost ridicol să se pretindă, sub pretext că avem doar 50 de ani de literatură, să respingem și noțiunile elementare ale vremii actuale”.

²¹² N. Davinescu, *Estetica poeziei simboliste, Viața românească*, XVIII, (1928), p. 38-58.

²¹³ *Idem, Eminescu, precursor al simbolismului, Universul literar*, XLVIII, 10 iunie 1938.

Alte aspecte din domeniul expresiei: „un vocabular mai nuanțat”, „cultul imaginii ca mijloc de exprimare”, „ideea wagneriană ca principiu” de „a adapta ritmul poetic la ritmul sufletească prin ruperea melodiei clasice”²¹⁴, introducerea poeziei de sugestie²¹⁵ presupun o discuție critică mai amănunțită. Dar la atâta se reduce pledoaria de substanță. În rest, se reliefează doar preocuparea de a lichida cât mai grabnic formula, scriitorii tineri fiind invitați să dezerteze în bloc din lagărul simbolist și să-și urmeze fiecare calea proprie:

„Astăzi cuvântul «simbolist» nu mai înseamnă nimic când nu e sinonim cu talentul. Generația scriitorilor tineri a reușit să scuture sensul de turmă al acestor silabe și să arate că în literatură nu există școli, ci temperamente”²¹⁶.

Termenul însuși n-ar fi însemnat altceva decât înglobarea „tuturor încercărilor de originală manifestare literară de după epoca posteminesciană”²¹⁷. „Simbolismul...”²¹⁸. Și ca semn că simbolismul reprezintă, de pe acum, o fază istorică depășită, N. Davidescu începe să-i studieze evoluția, să-i descopere precursorii: Macedonski, Petică, I. C. Săvescu etc. *Vieața nouă*, cu merite de pionierat, este și ea lăsată în umbră²¹⁹.

Servită de un critic atât de puțin convins de viabilitatea curentului, ideea simbolistă pierde repede din relief și autoritate și tinde să fie asimilată din nou conceptului larg, de circulație, dar imprecis, al „poeziei noi”, „moderne”, care domină în anii de după război. Desprins dintr-o zonă generică de avangardă, la sfârșitul secolului al XIX-lea, după trei decenii de dezbateră literară, simbolismul sfârșește prin a fi reintegrat

²¹⁴ N. Davidescu, *Adnotații...*, *Flacăra*, VI, 31, 4 august 1922.

²¹⁵ *Idem*, *Aspecte și direcții literare*, I, p. 11.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 6.

²¹⁷ *Idem*, *Cronica literară*, *Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922.

²¹⁸ *Idem*, *Adnotații...*, *Flacăra*, VII, 31, 4 august 1922.

²¹⁹ *Revista revistelor românești*, *Flacăra*, VII, 30, 28 iulie 1922, p. 481.

și apărat, în mod indirect, ca și la începuturile sale, încă o dată, de partizanii „poeziei noi”. Traectoria sa estetică înscrie încercări repetate de diferențiere, dar fără mare suflu, colectate în cele din urmă în efortul reabilitării „noutății” în poezie:

„Până acum vreo câțiva ani – scria T. Arghezi în 1922 – s-a vorbit de simbolism și decadență. Astăzi aceste cuvinte fără sens, tocite sub pana insignifiantă a multilor scribi din literatură, reapar în formula «poezie nouă»”²²⁰.

Dar coordonatele problemei au devenit acum altele. „Nou”, în poezie, nu mai înseamnă în mod necesar și exclusiv „simbolism”, dar nici nu exclude unele din notele sale fundamentale. Astfel că T. Arghezi, plecând cauza *Poeziei noi*, va îndreptăți, în trecere, și puncte de estetică pur simboliste, cu toate că poezia lui Ion Minulescu fusese respinsă în 1913 cu violență²²¹:

„Poeții au observat că din opera poetică poate să fie trasă o parte care să fie mai caracteristic poetică și, din evoluție, ei au ajuns la exploatarea supraconcentrată a sensibilității; fabula a fost din ce în ce mai abandonată și înlocuită cu exploatarea imaginilor, cu intensificarea sentimentului: și grad cu grad, poeții au parvenit la o stare de vaporozitate a ideii, care le permite să părăsească și metrica și însăși rima. Dacă impresia câștigă, dacă puterea sentimentului câștigă, și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate. Ori, și în așa-zisa poezie nouă, ca și în așa-zisa poezie clasică, singur talentul interesează”²²².

Această discreție față de conceptele tradiționale începe să fie explicabilă. Tot ce era valabil în simbolism sfârșise prin a fi acceptat în mod unanim printre poeții și esteții poeziei. Sugestivitate, muzicalitate, simbolizare deveniseră adevărate

²²⁰ T. Arghezi, *Literatura nouă, Cugetul românesc*, 4, 1922, p. 321.

²²¹ *Idem*, *Tablete, de cronicar*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 39-47.

²²² *Idem*, *Literatura nouă, Cugetul românesc*, 4, 1922, p. 323.

clișee, și a mai pleda cauza lor reprezenta pură pierdere de vreme. Aceeași situație și cu ideea de „noutate”, rezolvată de T. Arghezi, de N. Davidescu²²³ și alții, în termeni de bun-simț. Dat spontan, natural, inevitabil, „noutatea”, luată în sens de originalitate substanțială a sensibilității și a expresiei, constituie condiția însăși a literaturii, poziție care n-ar mai trebuie demonstrată.

Ajunse la stadiul locurilor comune, nici vechile acuzații nu mai au vigoare și putere de convingere, nici ripostele nerv și proșteime.

Polemica în jurul ideii de „decadență” pierde și ea din intensitate și, complet sleită, nu mai produce nici un fel de idei originale. După N. Davidescu, chestiunea părea elucidată încă înainte de război. Poezia decadentă e aceea pe care o produc în toate timpurile „uciderea în timp, prin îndelunga imitație a unor formule vii... de artă”²²⁴. La rândul său, B. Fundoianu, în *Cuvântul liber*, nu face altceva decât să reia diluat pe Remy de Gourmont: „Ideea de decadență, în ultimă analiză, se reduce la ideea de absență”²²⁵. Puțin original, B. Fundoianu compilează în sprijinul poeziei noi, inclusiv a simbolismului, idei din critica literară franceză, în cazul în speță din Leon Vanier, *Les premieres armes du symbolisme* (1889)²²⁶. Într-o încercare anterioară, definiția de bază se menține în generalități și disociații curente:

„Simbolismul nu înseamnă numaidecât neologism, maladiv, straniu, decadent, confuz și prost scris. Ci mai vârstos –

²²³ N. Davidescu, *Discuții inutile*, Flacăra, VII, 31, 4 august 1922.

²²⁴ F. Aderca, *De vorbă cu N. Davidescu*, Mișcarea literară II, 13, 7 februarie 1925; N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, I, p. 119; II, p. 91-93.

²²⁵ B. Fundoianu, *Decadența, un capitol din istoria simbolismului Cuvântul liber*, I, 42, 15 octombrie 1920.

²²⁶ *Idem*, *Imagini și cărți din Franța*, București, Socec, 1921, p. 24.

dacă există talentul –, original, bun-simț, profunzime, neimitație, lipsă de calapod, subconștient nou și câteodată sănătos”²²⁷.

Alte intervenții – binevoitoare – asimilează decadentismul cu estetismul, cu simbolismul²²⁸, cu „poezia nouă”²²⁹, ceea ce nu era de natură să clarifice, ci numai să întrețină o dezbatere despre care se simțea tot mai mult nevoia încheierii și elucidării sale definitive, pe baze cu adevărat critice și științifice.

3. DELIMITĂRI

S-ar zice (și parcurgerea numeroaselor texte și luări de atitudine apologetice trecute în revistă ar putea întări o astfel de impresie) că simbolistii români au profestat despre poziția lor o idee intransigentă, fanatică, lipsită de orice simț critic, de orice conștiință a pericolelor căderii în eroare și exagerare. Adepții români ai simbolismului ar prelua absolut toate ideile, toate atitudinile simbolismului apusean, fără nici o reținere, neformulând nici o obiecție. Lipsiți total de luciditate, ei n-ar da dovada nici unui bun-simț, refuzând înseși evidențele, laturile vădit negative ale curentului le-ar trece total sub tăcere. Dar o astfel de imagine nu corespunde decât în parte adevărului.

În realitate, numeroase, esențiale rezerve și critici anti-simboliste pornesc din rândurile simbolistilor înșiși, și studiul reflectării curentului în conștiința epocii trebuie neapărat să țină seama și de aceste reacțiuni. Ele sunt importante, deoare-

²²⁷ *Idem, Făgăduința lui Petru, cu o lămurire despre simbolism*, Iași, 1918, p. 3-4.

²²⁸ *Literatura decadentă: Hugo von Hofmansthal; Figuri și cărți*, București, Socec, 1922, p. 52-53.

²²⁹ Const. T. Stoika, *Reflexii în fața poeziei noi, Vieața nouă*, XVIII, 5-6, iulie-august, 1922, p. 77.

ce demonstrează că simbolismul a fost receptat la noi nu fără anumite reticențe. El întâmpină rezistențe serioase pe unele laturi, chiar în rândurile spiritelor celor mai predispuse să-l accepte și să-l cultive cu simpatie. Receptarea ideologiei și poeziei simboliste nu s-a făcut niciodată în literatura noastră în mod mecanic, neselectiv, fără nici o filtrare și dezbateră; aceste reacțiuni critici se produc adesea în rândurile promotorilor înșiși.

Fenomenul, verificat precis pe texte, este de natură să înlăture și pe acest plan ideea unei mișcări total artificiale, de import, neasimilate, neadaptate psihologiei, mentalității și gustului românesc, așa cum a susținut critica ostilă. Dimpotrivă, având profunde origini interne, la care se adaugă, firește, și influențe străine, simbolismul suferă un proces de permanentă asimilare și transformare, de prelucrare critică, în adâncime, care-l integrează în mod organic culturii și literaturii române, prin retușări, renunțări și corecțiuni din cele mai semnificative. Această rezistență la aspectele inasimilabile ale doctrinei este încă o dovadă că simbolismul românesc se dezvoltă pe căi proprii, particulare, de o anume diferențiere față de marea direcție europeană a curentului.

Că „apologia” românească a simbolismului este departe de a fi necontrolată, necritică, o dovedește mai întâi următorul fapt: simboलिști români nu numai că se apără, așa cum am văzut, de acuzația de a fi decadenti, de care tind să se delimiteze cu stăruință, dar atacă încă de la început „decadentismul”. Așa cum în Franța, după o perioadă de confuzie, simboलिști se desprind către 1885 de curentul propriu-zis „decadent”, reprezentând două faze distincte ale aceluiași proces de revoluționare poetică²³⁰, la fel și la noi, temele și psihologia „decadentă” sunt respinse, nu numai de spiritele puritane, tradiționalis-

²³⁰ Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Paris, Nizet, 1961, p. 234, 262.

te, dar de mulți dintre simboलिști înșiși. Ei nu se simt „decadenți” și nu cred că fac parte din această familie de spirite. Uneori, nici nu știu că sunt chiar simboलिști, pe o latură a operei lor. Dar această împrejurare nu anulează semnificația luării lor de atitudine.

Poate primul la care se surprinde o astfel de poziție anti-decadentă, coexistentă totuși cu teme și motive simboliste, este Traian Demetrescu, surprinzător de bine informat în poezie franceză contemporană. În articolele sale critice din *Revista olteană* (1889), el condamnă pe „toți acei artificiali nebuloși care se numesc decadenți”, pe Baudelaire:

„În poeziile sale macabre, prea sunt multe răcnete, blesteme, faze și ceva care seamănă a epilepsie; prea multe viziuni fantastice, prea multe aberațiuni bolnave, uneori de un efect ridicol”²³¹.

El nu acceptă nici școlile „bizare” în pictură²³², nici senzualismul lui Rollinat, nici al lui Richepin, nici estetismele amurale de specia „crimei – artă frumoasă” (Traian Demetrescu avea probabil în vedere paradoxalul eseu al scriitorului englez estetizant Thomas de Quincey, *On Murder as a Fine Art*), a „gestului frumos”, în sine²³³. Uneori acești poeți, îi par „odioși și bizari”. În tot cazul:

„Poeții aceștia care se numesc decadenți sau simboलिști au, câteodată, o originalitate bizară. Cu toate acestea, mă îndoiesc de sinceritatea lor și adeseori îmi fac efectul unor dibaci farsori”.

Exemplu de contradicție între conștiința estetică teoretică și propria-i poezie, Traian Demetrescu în toată această polemică se așază pe temeiul artei sociale. Decadenții:

²³¹ Traian Demetrescu, *Profile literare*, Craiova, 1892, p. 167, 197.

²³² *Idem*, *Iubita*, Craiova, 1895, p. 232.

²³³ *Idem*, *Opere alese*, ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 146, 149.

„Cer artei emoțiuni rafinate, nemaisimțite, nepotrivite mulțimii. Și de aici, iatăți pierzându-se în rătăcirii, ce-i fac neînțeleși și ridicoli”²³⁴.

Oricât ar părea de neașteptat, Macedonski însuși arătat cu degetul de adversari drept șeful școlii decadente române, nu se simțea bine sub o astfel de etichetă, pe care o combate – cine s-ar aștepta? – în permanență. El se desolidarizează de ideea de decadentă, mai întâi în mod indirect, în 1888, reproducând un citat ironic din Arsène Houssaye, cu scopul de a viza pe unii partizani români ai formulei²³⁵. Ulterior, pe aceștia îi va ataca și direct, în texte de-a dreptul surprinzătoare:

„Neînțelesul nu este simbolism, ci aberațiune - smintenie... A face versuri șchioape și ridicule, sub pretext de simbolism, de instrumentalism și de altele, este ca și cum ai juca *sodron* într-un picior...”²³⁶.

Asupra decadentismului este și mai categoric:

„Pe când simbolismul ascunde ideea sub imagini și muzică, decadentismul n-ascunde în el nimic: dă numai pe față pustietatea de idei și de imitare a celor care-l practică”²³⁷.

S-ar bănuî că formula decadentă are totuși succes în mediul de boemă literară, de avangardă, dar nici această ipoteză nu se verifică întotdeauna. Ștefan Petică interpretează noțiunea în sens pozitiv, apelând la expresii din *Peneș Curcanul*:

*Ne dase nume: decadenți
Un hîtru bun de glume;
Prin cabareturei au schimbat
Porecla în renume.*

²³⁴ *Ibidem*, p. 146.

²³⁵ Lucilius, *Câteva sisteme literare, România literară*, VII, 6 iunie, 1888, p. 134.

²³⁶ Marțial, *Literatura modernă, Revista modernă*, I, 6, noiembrie 1897.

²³⁷ Al. Macedonski, *Decadentismul, Carmen*, II, 2, 25 septembrie, 1902.

Ceva mai mult, Al. Obedenaru, în 1893, chiar parodiază excentricitatea decadentă:

*Cenacлу, grup de disperați,
Ați spăimântat o burghezie,
Tot în scandaluri și beție
Eternitatea o sfidați.
Femei pierdute adorați,
Nu respectați nici o fetie,
Cenacлу, grup de disperați,
Ați spăimântat o burghezie.
Pe dric, cu râvnă adunați,
Cordonul negr-o să vă ție
Artiști, femei de la orgie,
Interni de la alienați.
Cenacлу, grup de disperați!*

Socotit de mulți prototip de „decadent”, G. Bacovia ironizează și el până la un punct această atitudine, încă din 1912:

*În fotoliu, ostentă în largi falduri de mătase,
Pe când cade violetul,
Tu citești nazalizând
O poemă decadentă, cadaveric parfumată,
Motoñoă.*

La acest poet este vorba de o reacțiune constantă, regăsită în toate fazele operei sale. Imaginea convențională a poetului damnat îi inspiră sarcasme:

*Duduia visează un poet,
Bizar, singuratic, nebun.*

Când acesta evadează „în zăvorul decadent”, ceea ce poate el scrie vor fi doar „versuri fără talent”. „Cafeneaua cu vișători damnați” nu l-a atras niciodată. Amintindu-și de ea, la bătrânețe, senzația este de decrepitudine:

*Trecut-au ani,
Simbolism,
Curentul decadent.
Broșuri,
Bijuterii rare
Paradoxe
Bizarul,
Seri,
Nopți,
Efuzii de parfume
Și nuanțe,
Orașul dominant.*

La teoreticieni, pozițiile sunt și mai tranșante. Ovid Densusianu se desolidarizează de exagerări, de excentricitate, de la primii pași ai *vieții noi*:

„Trebuie să recunoaștem că în manifestările lor poeții noi, sau mai bine o parte din ei, și unii până la un timp au căzut în exagerări care la început amenințau să discrediteze principiile bune care fuseseră luate ca puncte de plecare. Aceasta se întâmplă în toate școlile literare; fiecare din ele își are figurile ei îndrăznețe, comice uneori, scriitori care nu înțeleg măsura, merg prea departe în dorul de a se deosebi de alții, și ajung astfel la erezii care dau prilej neînțelegătorilor și răuvoitorilor să le răsfrângă asupra întregii școli. Talentele mari și vremea vin însă să înlăture asemenea păcate și să pună în evidență

înțelesul adevărat, părțile bune ale școlii pe care la început publicul n-a voit s-o ia în seamă”²³⁸.

De aceea criticul nu se va mai recunoaște în simbolistii tineri, de ultimă oră, și se va arăta dificil chiar față de poezia lui I. Minulescu, Bacovia, N. Davidescu, respingând în fapt poezia simbolistă în ceea ce avea ea mai realizat și mai personal până la acea dată.

Una din explicațiile acestei moderații stătea în faptul că reputația de decadentism era resimțită într-un mod atât de penibil, încât se depun eforturi din toate direcțiile în vederea înlăturării sale din conștiința publicului. Noțiunea „adevăraturii” simbolism trebuia reabilitată de această vecinătate compromițătoare. Simbolismul ținea să treacă, într-adevăr, drept un curent „nou”. Dar a unui curent decent, „cuminte”, animat de un spirit de pondere și seriozitate. Reeditarea lui Ion Minulescu, în 1909, se face cu o notă în care citim:

„Căutarea unui fond nou și al unei forme noi de poezie a făcut pe mulți dintre poeții noii școli să ajungă la ciudățeni, care nu o dată i-au dat pradă batjocurii bunului-simț jignit. Cu vremea însă, noua poezie și-a lăsat multe din apucăturile ei bizare, păstrându-și însă elementele noi și durabile, așa încât operele cele mai de seamă, ale celor mai talentați poeți din această școală, nu păcătuiesc nici prin obscuritate, nici prin ciudățeniile de limbă, de versificație și de stil, nici chiar prin lipsa de energie, sunt adică opere simbolice – impresioniste, clasice, și au dreptul la admirația noastră tot ca și formele poetice ale clasicismului, propriu-zis, ale romantismului sau realismului, în care s-au întrupat în deosebite tipuri capodoperele poeziei”²³⁹.

²³⁸ Ovid Densusianu, *Decadența, Vieța nouă*, I (1905), p. 74.

²³⁹ Ion Minulescu, *op. cit.*, p. 6.

La *Insula*, literatura „decadentă” în înțelesul imitației tradiționaliste, sămănătoriste, sau pur și simplu vetuste, academice, este chiar condamnată:

„Decadent este Cerna bunăoară, decadente sunt *Convorbirile literare*, decadent este *Luceafărul* și decadente sunt toate provinciilele *Ramuri de spanac* afiliate acestor metropole”²⁴⁰.

În aceeași perioadă, *Flacăra* constată:

„Poezie fără simbol nu se poate – dar nu caraghioslicuri și incoerență”²⁴¹.

Rupt, măcar în intenție, de stridentele mișcărilor de avangardă, simbolismul tinde în mod vizibil să facă bună figură literară, să se integreze într-o tradiție, să se facă acceptat în limitele artei durabile, clasice, care nu suferă obiecții. Dacă este adevărat că atunci când simbolismul s-a afirmat în apus „noi mai eram sub influența exagerărilor decadente, azi, în 1914, simbolismul a evoluat”²⁴². Curentul s-a maturizat. Și-a lărgit conținutul, a renunțat la fazele sale decadente, perimate.

După război, desprinderea de decadentism se continuă, teoretic, prin delimitări nu mai puțin precise. Dacă simboliștii s-au bucurat de această reputație nedreaptă, vina este în parte chiar a lor. Confuzia pleacă de la dâșșii:

„S-a spus deci mișcării că e decadentă. Promotorii se credeau un capăt de civilizație, treapta de rafinare ultimă, aristocrația supremă, agonia. Ei nu bănuiau urmașa în linie directă masculină literatura proaspătă și clară a lui Francis Jammes, a lui André Gide. Ei simțeau fiecare în sine o tablă de valori, nouă. Și se realizau conform acestei table. Dar pentru că omul e logic, explicația fu falsă. Ei voiră să explice: încurcară. Nu

²⁴⁰ N. Dav[idescu], *Decadent-Decadenții, Insula*, I, 1, 18 iunie 1912.

²⁴¹ Cincinat Pavelescu, *Simbolismul, Flacăra*, I, 31, 19 mai 1912.

²⁴² A[lfred] H[efer], *Lămuriri, Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie, 1914, p. 202.

știau singuri ce vor: și acesta le era poate meritul. Acceptară cuvântul «decadent» și pe cel de «simbolist». De aici critica lor inferioară până târziu, până la Remy de Gourmont²⁴³.

Cum teoria degenerării, lansată de Max Nordau, avea încă priză, la *Flacăra* se încearcă din nou o punere la punct, în scopul risipirii aceleiași confuzii care stăruie:

„Teoria lui Max Nordau se aplică poate decadentismului, dacă am nota prin decadentism expresia în artă a unei stări de trecătoare deprimanță colectivă și uneori a nevrozei mai accentuate a unor izolați; simbolismul este prea larg ca să încapă în strâmta teorie a degenerării. Și cu atât mai greu încapă în ea literatura contemporană universală²⁴⁴.”

Chiar dacă simbolismul nu este o mișcare decadentă, el ar cultiva totuși bizareria într-o anumită formă. Dar nici acest lucru nu este adevărat, susține Ovid Densusianu, care se face campionul unui simbolism „cuminte”, acceptabil în cea mai binecrescută societate:

„După încercări în care se amestecase prea multe vederi greșite, după rătăcirii în lumea prea nebuloasă a divagărilor, a venit îndrumarea mai cuminte, mai sănătoasă, deasupra unor nume și opere care și-au luat pentru totdeauna locul în culegerile de curiozități literare și-au înălțat nume și opere semnificative, de care va rămâne legată o concepție nouă, bogată și rodnică despre artă, despre poezie²⁴⁵.”

²⁴³ B. Fundoianu, *op. cit.*, *Cuvântul liber*, I, 42, 15 octombrie 1920. Este de observat că o explicație riguroasă în același sens căutând să risipească o confuzie care începe să se statornicească, dădea Verlaine, încă din 1886, într-o publicație a epocii: *Les hommes d'aujourd'hui* (Jacques Lethève, *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Calin, 1959, p. 207).

²⁴⁴ Alexandru Bogdan, *Decadentismul, ipoteza degenerării, Flacăra*, VII, 22, 2 iunie 1922.

²⁴⁵ Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Vieața nouă*, I (1905), p. 76.

El își face chiar un merit din această disciplinare a poeziei simboliste, pe care o voia trasă pe o linie cât mai sobră, mai academică. Năzuința „șefului” școlii era să determine un simbolism „clasic”, „sănătos”. De unde scrupuloasa desolidarizare atât de antecedentii turbulenți ai curentului din Franța, cât și de imitatorii predispuși spre frondă și scandal din țară:

„Cu vreo douăzeci și cinci de ani în urmă, și în Franța și aiurea, bizarerii, monstruoziți, multe s-au strecurat prin reviste și volume. De aceea răuvoitorii și neînțelegătorii au putut găsi din belșug motive de ironie pe tema poeziei nouă, a simbolismului – în care, ca totdeauna, nu voiau să vadă și laturile bune. Cei care și-au dat însă seama de primejdia acestor rătăcirii și tovarășii compromițătoare le-au repudiat repede, și mișcarea nouă și-a urmat drumul sănătos; drumul ei de cuceriri prin ceea ce era trainic și luminos în ea. S-au văzut și la noi, acum vreo cincisprezece ani, câteva exploziuni literare cu pretenția de a aduce ceva neașteptat – vremea le-a făcut să cadă la fund pentru că erau prea sterpe și de o barbară disonanță. Dacă unii – sub masca singularizării bolnave – mai încearcă să le reînvie, să fie siguri că și din partea noastră, ca și de la alții, vor primi numai surâsul ce li se cuvine”²⁴⁶.

De notat că aceste delimitări atât de nete se produc tocmai în 1912, într-o perioadă în care simbolismul românesc se diversificase într-o serie de publicații aproape de scandal, într-un efort vizibil de consacrare, pe care în parte o și obține. Dar pentru aceasta faza experiențelor de avangardă trebuia neapărat depășită, și Ovid Densusianu atrage atenția asupra acestei necesități.

„Poezia nouă, poezia simbolistă nu mai poate fi câmp de experiențe pentru naivi sau «buffeuri». Anii au purificat-o de

²⁴⁶ *Idem, Răspunsuri unui nedumerit, Vieața nouă*, VIII, 14-16, 1 septembrie – 1 octombrie 1912.

amestecul nesăbuirilor, și n-au nevoie de Irozi și de figuri groțești «pour épater le bourgeois».

Am vrut și vrem o altă poezie ca până acum, dar de gânduri și formă nouă ce nu omoară nimic din ce e sănătos, ales și etern în suflete”²⁴⁷.

Concluzia? „Poezia nouă a trecut de vârsta copilăriei”. În prima sa fază, ea a putut fi o clipă „decadentă”, excentrică, bizară. Acum însă, simbolismul a intrat într-o perioadă de maturizare, și această constatare începe să se răspândească. D. Anghel este, desigur, un simbolist, „dar un simbolist în sensul bun al cuvântului”²⁴⁸. Nu mai pot fi tolerate elucubrațiile „sub cuprinzătorul nume de simbolism”²⁴⁹. Există deci „simboliști” și „simboliști” (înșiși tradiționaliștii acceptă uneori această distincție)²⁵⁰, unii împrumutând o astfel de titulatură din simplă dorință de notorietate. Sub această etichetă, vidă de sens:

„Unele publicații dau drept producții simboliste niște amestecuri hibride, banale și triviale, crezând prin aceasta că sunt în curent cu producția nouă”.

Fenomenul este cu atât mai supărător, cu cât tocmai aceste „talente îndoielnice, suflete neformate, care au aruncat discredit prin neseriozitate asupra mișcării, pe care n-au înțeles-o nicio dată, tocmai ei tind acum s-o repudieze producând simbolismului un dublu deserviciu”²⁵¹. Protestul vădește aceeași tendință de clasicizare, de „onorabilitate” a „revoluționarilor” literari de altă dată, acum vădit preocupați de reputație și de frânare a noilor tendințe de avangardă, care se nășteau din mijlocul lor.

²⁴⁷ Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 251.

²⁴⁸ Cititor, *În jurul volumului «Oglinzile fermecate»*, *Flacăra*, I, 19, 25 februarie 1912.

²⁴⁹ Puncte, *Simbolismul popular, Versuri și proză*, III, 1, 1 ianuarie 1914, p. 36.

²⁵⁰ M. Străjan, *Simbolismul, Ramuri*, VII (1912), p. 534.

²⁵¹ Mihail Cruceanu, *«Simboliști» și «simboliști»*, *Vieța nouă*, X, 1, 1 martie 1914.

Asupra simbolismului a mai plutit și acuzația, în oarecare măsură îndreptățită, de mișcare în parte cosmopolită, exotică, de imitație pur exterioară a poeziei străine, „moderne”. Dar nici cu această tendință spiritele cele mai profunde, apropiate sau integrate simbolismului, nu s-au împăcat cu ușurință. Și în această direcție se înregistrează rezistențe, critici precise. T. Arghezi protesta împotriva imitației franceze, din pur snobism literar, încă din 1904:

„Noua școală franceză, de câte ori i-a venit ei chef – a răs în hohote la Chat noir, de s-a auzit la București. În București, cam toate sunetele pătrund strâmb și indecent, astfel că glumele ocazionale din Paris au luat aici, în capul câtorva încăpățânați, bazată pe număr și pe izmeneală. Oameni foarte ne-simbolici, lipsiți natural, după cum cei din Paris era hărăziți tot natural, de facultatea sintetică a simbolului, fabricară echivocuri sonore și greșuri poetice bogate-n sentimente ca pâsla. Și pentru a nu se hotărâni ridiculul, se mai titrată simbolištii instrumentiști”²⁵².

Interpretarea simbolismului ca o simplă „modă” efemeră, produs oarecare de pură imitație, n-a fost acceptată de adevărații purtători de cuvânt ai mișcării. Ei au combătut întotdeauna maniera, pastșa, afectarea, poza „simbolistă”. Chiar în revistele simpatizante apar articole cu titlul *Reacțiune*, denunțare a imitației servile a stilului lui Baudelaire, Verlaine, Mallarmé²⁵³. La *Versuri și proză*, „arta viitoare, nouă, originală, spintecătoare de drumuri și concepții neîntrebuințate”, este opusă simplei „maniere”:

„Marea majoritate a acestor scriitori cultivă însă o literatură afectată de manii, de obscurități, de jargon”²⁵⁴.

²⁵² Tudor Arghezi, *Vers și proză*, *Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904.

²⁵³ Petru Costea, *Reacțiune*, *Floarea albastră*, I, 1, 15 mai 1912.

²⁵⁴ A[lfred] H[efter], *Lămuriri*, *Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 201.

Revista respinge cu violență literatura de „poze fățarnice și sterpe, de atitudini forțate și de vorbe ce nu pornesc din inimă”, ca și inspirația bolnavă, neautentică, platitudinea „sub egida artei nouă”²⁵⁵. Toate acestea sunt dovezi precise de spirit critic, de luciditate față de exagerările „moderniste”, pe care simbolismul român, în latura sa viabilă, n-o îmbrățișează.

Cât de ponderați erau în fond animatorii formulei simboliste se vede limpede și din faptul, nu mai puțin caracteristic, că ei au combătut în mod constant toate curentele noi, de avangardă, pur formaliste, desprinse fie din trunchiul său, fie din ambianța „modernistă” a epocii. Și aceasta cu o promptitudine absolut remarcabilă.

La puțin timp după lansarea manifestului futurist al lui F. T. Marinetti (*Le Figaro*, 20 février 1909), *Caleidoscopul lui A. Mirea* înregistrează ironic noua stea literară, pe care o parodiază²⁵⁶. Ea inspiră epigrame vizând pe Ion Minulescu, acuzat de pasișă²⁵⁷. *Vieța nouă* înregistrează manifestul cu mari rezerve, Ovid Densusianu declarându-se net ostil futurismului²⁵⁸. *Flacăra* se arată curioasă (revista cultiva intens actualitatea literară), dar cu un „scepticism prietenos”, așteptând marea operă în prelungirea teoriilor. „Până atunci sunt oțioase toate discuțiile asupra esteticii viitorului”²⁵⁹. La *Noua revistă română*, primitoare de simbolism în 1914, N. Davidescu de-

²⁵⁵ I. M. Rașcu, *Curente și atitudini, Versuri și proză*, III, 2, 15 ianuarie 1914.

²⁵⁶ D. Anghel și St. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, București, Minerva, 1910, vol. II; p. 75.

²⁵⁷ I. Pillat-Perpessicius, *Antologia poeziilor de azi*, București, Cartea românească, 1925, vol. II, p. 120.

²⁵⁸ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. IU, p. 120-121.

²⁵⁹ C. Sp. Hasnaș, *Poezia viitorului în Italia, Flacăra*, II, 5, 17 mai 1912; *Cărți noi, Idem*, III, 22, 4 mai 1913.

clară „farsă” ultimul manifest al viitoriștilor”²⁶⁰. Așa cum adversarii simboliştilor descopereau „psihologie morbidă” în această poezie, la fel de „morbidă” apare acum criticului simbolist poezia futuristă²⁶¹. Refractor futurismului se arată și Emil Isac, care cerea totuși „modernism pe toată linia”²⁶². Chbismul nu găsește nici el audiență. *Vieața nouă* îl respinge²⁶³, la fel *Flacăra*, cu toate ironiile de rigoare²⁶⁴.

Această rezistență la formele extreme de „modernism”, întreținută în revistele și cercurile unde simboliştii dictau opinia literară, spune mult asupra adevăratelor înclinații „formaliste” ale curentului, mult mai reduse, cel puțin, în principiu, decât se crede în genere. Chiar dacă formalismul contaminează ceva din poezia simbolistă, această negare teoretică demonstrează existența unei rezistențe organice la ideea de artificiu, manieră, formă goală. O astfel de reacțiune era inevitabilă într-o cultură și într-o societate care n-avea cum să cunoască formele de rafinament extrem ale aristocrației și ale marii burghezii apusene, intrate în decrepitudine. Psihologia lui Des Esseintes nu invadează pe simboliştii români, proletari intelectuali la prima generație sau mic-burhezi. Și chiar atunci când mimetismul literar domină o clipă, fondul nealterat are suficientă energie să îndepărteze destul de repede poza și să înlăture masca.

²⁶⁰ N. D[avidescu], *Ultimul manifest al viitoriștilor*, *Noua revistă română*, XV, 10, 9 februarie 1914.

²⁶¹ *Idem*, *Aspecte și direcții literare*, București, *Viața românească*, 1921, I, p. 41.

²⁶² Emil Isac, *Probleme*, *Noua revistă română*, XIII, 15, 29 septembrie 1913, p. 236-237; *Scrieri alese*, ed. Ion Brad, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 8.

²⁶³ *Notițe*, *Vieața nouă*, VI, 17, 16 octombrie 1911; VIII, 3, 16 martie 1916, p. 56.

²⁶⁴ *Flacăra*, II, 20, 2 martie 1913, p. 157.

La capătul acestei anchete, care s-a străduit să cerceteze cu oarecare strictețe modul în care simbolismul s-a reflectat în conștiința epocii, fixându-i coordonatele istorice, o încheiere se impune. Deși oferă multe elemente utile definiției științifice, totuși nici criticile analizate, nici cunoașterea „apologiei” curentului nu ne ajută să ne facem o idee completă și exactă despre sensul, dimensiunile și valoarea reală a simbolismului românesc. Și, în ultimă analiză, dincolo de toate manifestele, pledoariile și diatribele trecute în revistă, o nelămurire esențială rămâne: în definitiv, ce este, în esență, simbolismul? Căci exclusiv în funcție de răspunsul dat la această întrebare fundamentală putem aprecia nu numai întreaga valoare a teoriilor care au circulat în simbolismul românesc, dar mai ales conținutul, dimensiunile și semnificația sa reală. Fără acest punct de orientare, analiza nu poate înainta, și incertitudinea continuă să persiste.

Nu se poate trece cu vederea nici faptul că o definiție propriu-zisă, absolut riguroasă a simbolismului, nu se poate da cu ușurință.

Metoda de a întreba pe simboलिști înșiși ce este simbolismul este inefficientă, deoarece definițiile, cum s-a putut vedea, sunt destul de contradictorii. Este un fapt că poeții simboलिști nu știu exact ce este simbolismul, că fiecare are formula sa de predilecție²⁶⁵. Și chiar dacă ar ști exact, aceste declarații n-ar avea o valoare absolută, deoarece, de când lumea, a existat o mare deosebire între ce spun poeții despre arta lor și ceea ce scriu și fac în realitate. Deosebirea între teorie și practică în domeniul literar este mai totdeauna considerabilă.

²⁶⁵ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 401.

Nici definițiile negative, arătând ce *nu este* simbolismul, trecute în parte în revistă și în critica noastră²⁶⁶, nu sunt decisive, deoarece dacă anume delimitări au utilitatea lor, esența totuși ne scapă. Este sigur, de pildă, că simbolismul nu este „decadentism” (vezi nu mai departe protestele lui Verlaine)²⁶⁷, nici „realism”, nici „romantism”, că este *altceva*, și totuși definiția reală, cuprinzătoare, nu progresa.

S-au profilat, este drept, și câteva definiții pozitive, cum este aceea „individualistă”, a lui Remy de Gourmont, după care simbolismul ar fi sinonim cu libertatea în artă²⁶⁸, sau cu poezia „simbolului”. Și una și alta sunt nesatisfăcătoare, oferind soluții mult prea largi și deci imprecise și, mai ales, lipsite de specificitate. Căci, pe de o parte, și romantismul s-a proclamat exponentul libertății în artă, iar pe de alta, frecvența „simbolului” în literatură este, precum se știe, străveche. Există, fără îndoială, un simbolism etern, o tendință înăscută a sufletului omenesc de a se exprima prin simboluri. Sub acest aspect, simbolismul nu constituie nici o noutate, și pretențiile sale de a reprezenta o nouă atitudine poetică, un nou raport între eu și lume, nu s-ar justifica. Prin urmare, ținând seamă și de întreg stadiul actual al cercetărilor în jurul simbolismului, cea mai justă soluție, după noi, ar trebui căutată în altă parte.

Adevărata bază pentru o bună definiție n-o poate da decât teoria reflectării și, mai limpede spus, precizarea raportului exact între subiect și obiect, între sensibilitatea poetului și lumea exterioară, care în simbolism este *altfel* decât în curente anterioare, în speță romantismul și parnasianismul. Sufletul romantic se proiectează în afară, contemplă universul, îl pătrunde cu imensul său suflu. Parnasienii, dimpotrivă, tind

²⁶⁶ D. Micu, *op. cit.*, p. 199-200, 204.

²⁶⁷ Cf. Jacques Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris, Armand Calin, 1957, p. 207.

²⁶⁸ Cf și Guy Michaud, *op. cit.*, p. 479-480.

spre o obiectivitate perfectă, refuzând din pudoare sau orgoliu, să-și dezvăluie subiectivitatea. Simbolişti trăiesc și concep această relație într-un mod deosebit, și aici fără îndoială, stă adevărata lor originalitate. Între eu și lume se stabilește o comuniune simpatetică: planul cosmic și individual se întrepătrund, se confundă. Foarte frecvente sunt în poezia simbolistă situațiile în care poetul este „comme”, „pareil”, „confondu” cu un element din natură. De fapt poetul simbolist *este* ceea ce el evocă, sau cum spune, de pildă Samain:

„*Mon coeur est un beau lac solitaire qui tremble*”²⁶⁹

sau:

„*Mon âme est une Infante en robe de parade...*”²⁷⁰

Cu alte cuvinte, între ei și lume se stabilește, în intuitiv, o „corespondență”, un raport de „analogie”, care poate fi extins – ulterior – și între alte elemente ale cosmosului, dar care presupune, neapărat, o astfel de transpoziție fundamentală, având conștiința poetică drept pivot. Surprinderea acestor „corespondențe” reprezintă acte de „cunoaștere”, și cu drept cuvânt s-a spus că poezia simbolistă este o poezie de cunoaștere²⁷¹, în înțelesul intuitiv al acestui cuvânt. Precizare capitală, căci ceea ce formează substanța poeziei simboliste este tendința sa spontană de a surprinde, în aceste raporturi intuitive, esențe, sensuri cosmice, „chei” și „cifruri” ale universului, „idei” și „arhetipuri”, în genere „simboluri”, care n-au conținut abstract, ci emoțional, inefabil. Între eu și lume se stabilește un anume raport, pe durata căruia poetul are certitudinea concre-

²⁶⁹ Inima mea este un frumos lac singuratic care freamătă.

²⁷⁰ „Sufletul meu este o Infanta în roche de gală”.

²⁷¹ În același sens, după referințe franceze, G. Călinescu etc., și D. Micu, *op. cit.*, p. 209, 212.

tă, intuitivă, imediată, că a pătruns într-unul din „misterele” universului. Și cum aceste revelații sunt prin definiție translogice, aconceptuale, cu cât spiritul se află într-o dispoziție mai contemplativă, mai stăpânită de stări difuze, „inefabile”, cu atât sentimentul de „corespondență” se va produce și va crește cu mai multă ușurință. Iată de ce simboliztii cultivă din instinct în special acele stări emoționale vagi, fluide, care pre-dispun la o receptivitate „analogică” deosebită, produse de „agenți” corespunzători, cum ar fi muzica și parfumurile, având profunde afinități pentru întreg registrul de emoții „inefabile” ale sufletului uman²⁷².

Firește că această atitudine față de univers implică și o nouă atitudine față de poezie, scoasă din domeniul logicii; descriptivului, discursivității, imagismului exterior și mutată pe terenul său propriu-zis al emotivității. De aceea, cu drept cuvânt s-a spus, încă din 1909, în plină perioadă simbolistă, că „simbolismul n-a fost și nu este altceva decât voința de a pătrunde poezia în esența sa” (Jean Royère)²⁷³. Ceea ce exegeza modernă străină confirmă, azi, întrutotul („simbolismul a descoperit punctul de vedere poetic”, „meritul său real este acela de a fi regăsit esența poeziei”)²⁷⁴, iar cea românească accep-

²⁷² Dintre definițiile propuse, cea mai aproape de modul nostru de a formula aceste adevăruri (răspândite, de fapt, în toate studiile consacrate esteticii simboliste) ni se pare aceea a lui Georges Bonneau, după care simbolismul este: „Afirmația unei analogii esențiale între un moment al duratei eului și un moment al duratei lucrurilor, unit cu efortul de a păstra plastica și muzica cuvintelor, în corespondență intimă cu ritmurile și culorile exterioare”. „Simbolismul topește într-o comuniune intimă cei doi termeni: eul și lucrurile pe care romantismul le punea simultan, iar parnasianismul ezita să le juxtapună”. (Albert Samain, *Poète symboliste, Essai d'esthétique*, Paris, 1925, p. 14, 15).

²⁷³ Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Corrêa, 1933, p. 135.

²⁷⁴ Guy Michaud, *op. cit.*, p.219-220.

tă²⁷⁵. Cultivată prin tot ceea ce poate s-o amplifice (imagini-cheie, sugestie, inefabil olfactiv și muzical), emoția îngăduie poeziei simboliste să exploreze zone sufletești în adâncime și, în acest mod, să exprime, cu multă finețe, aspecte ale fondului profund al umanității.

Dar tocmai în acest punct stau și limitele acestei poezii. Simbolismul își trage substanța dintr-o zonă emoțională, evident complexă, nuanțată, de o interiorizare incontestabilă. Totuși, nici această poezie nu poate pătrunde în străfundurile emoționale ale sufletului uman. Când emoția este foarte puternică, sfâșietoare, „corespondențele” devin nu numai superflue, dar și practic imposibile. În astfel de cazuri ele sunt absolut străine de pulsația momentului, de întreaga adâncime a freamăturii existențial. De aceea, cu drept cuvânt, s-a obiectat simbolismului, sub acest aspect, sărăcirea conținutului uman al poeziei, sterilizarea marilor sentimente (Fernand Gregh: „Ceea ce a lipsit... simbolismului este umanitatea”)²⁷⁶, altfel spus, lipsa unei etici, a unei concepții de viață²⁷⁷, a marii vibrații lirice, atât de tipică romantismului.

Desigur că în funcție de aceste coordonate trebuie descris, analizat și, în cele din urmă, evaluat și simbolismul românesc, în toate ideile, temele și realizările sale specifice, lăsând în urmă evocarea cadrului istoric, de apariție și dezvoltare.

²⁷⁵ D. Micu, *op. cit.*, p. 219-220.

²⁷⁶ Cf. Charles Bonneau, *op. cit.*, p. 203.

²⁷⁷ André Gide, *Les Fuax-Monnayeurs* (I^e partie, ch. XV), Paris, N.R.F., 27^e ed., pp. 179-180.

III. ESTETICA SIMBOLISMULUI

Principiile estetice ale simbolismului românesc constituie unul dintre cele mai importante capitole din istoria acestui curent literar și, fără îndoială, supus controverselor.

Estetica simbolismului este importantă fiindcă, în dezvoltarea ideilor românești despre artă și poezie, contribuția simbolistă se dovedește în multe privințe originală și inovatoare, reprezentând față de romantism, junimism și sămănătorism un incontestabil pas înainte. Din toate punctele de vedere, simbolismul reprezintă o etapă nouă, bine conturată, în dezvoltarea ideologiei estetice românești.

Dar, în același timp, această estetică simbolistă a fost și continuă să fie obiectul a numeroase dispuse și rezerve, unele îndreptățite. Din această cauză, a „prelua”, în întregime, bazele și formulările esteticii simboliste este cu neputință. Multe poziții, destul de idealiste, sunt șubrede. Altele, imprecise, echivoce, au nevoia unei analize strânse, înainte de a ne lămurii asupra unei concluzii. În sfârșit, ca peste tot în această cercetare, adevărul trebuie minuțios despărțit de eroare. Căci nu toate ideile estetice simboliste, unele incomplet cunoscute și greșit înțelese, sunt eronate, depășite și nevalorificabile. Propriu-zis, neexistând un tablou de ansamblu, judecata pozitivă sau negativă s-a pronunțat doar în baza unor fragmente. Iată de ce înainte de a formula o decizie definitivă, ceea ce se impune este o descriere sistematică și o analiză pas cu pas a fiecărei teorii literare simboliste în parte. În unele locuri, judecata existentă se verifică. În altele însă nu, și critica actuală

este obligată să țină seama de toate aceste aspecte. Cu atât mai mult, cu cât datele și ideile trecute în revistă, la capitolul „precursorilor” și „teoreticienilor”, sunt cu totul insuficiente. De altfel, acolo au fost înregistrate doar un număr de teze literare, în ordinea apariției lor și într-o perspectivă pur istorică. Judecata definitivă nu poate veni însă decât numai în urma unei analize sistematice, strict estetice. Simpla privire istorică asupra modului de apariție a unor idei simboliste nu este suficientă pentru a ne da seama, în mod cuprinzător și exact, de sensul și valoarea esteticii simboliste.

Precum s-a și afirmat la timpul său, „simbolismul, înainte de a fi o artă, a fost o înțelegere anumită a ei”, o „estică”²⁷⁸. Dar cât de vag, nebulos și oscilant este adesea definită! Fără o sistematizare strictă a tezelor simboliste, cu greu putem găsi un fir conducător în acest haos. Uneori definițiile sunt atât de largi și de imprecise, încât symbolismul, ca doctrină specifică, pierde orice delimitare. La un moment dat, Ovid Densusianu înțelege prin symbolism însăși poezia în genere, în attributele sale cele mai tradiționale:

„Concepției de altă dată, care limita domeniul poeziei, îi punem azi o concepție mai largă, aceea care identifică poezia cu tot ce este caracteristic, expresiv, interesant prin anumite însușiri”²⁷⁹.

Cel puțin de la Renaștere încoace, poeziei i-au fost recunoscute mereu, sub diferite forme „expresivitatea”, „caracteristicul”, „interesantul”, și a identifica aceste note cu... symbolismul reprezintă un abuz. Se înțelege că analiza noastră va avea alte puncte de vedere și va căuta să ajungă în miezul esteticii simboliste folosind o altă metodă și bizuindu-se pe alte

²⁷⁸ A[lfred] H[efter], *Lămuriri, Versuri și proză*, II, 7, 1 aprilie 1914, p. 202.

²⁷⁹ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. II, p. 9.

texte. La început, vom întâlni idei foarte generale, de loc specifice. Apoi, treptat, ne vom apropia de esența însăși a esteticii simbolismului, învăluită aproape în permanență de principii și definiții, care n-o privesc decât foarte de departe și uneori chiar de loc.

1. PREMISE

Hotărâtoare, în esență, presiunea mediului social și reacțiunea de ordin psihologic care-i urmează nu lămuresc pe deplin întreaga complexitate a originilor simbolismului românesc. Curent literar animat de o anume formulă poetică, principiile sale au și o proveniență de natură estetică. Reacțiunile sociale și psihologice ale poetului simbolist se complică printr-o serie de atitudini teoretico-literare, a căror apariție este inevitabilă în literatura română la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Un prim factor determinant îl constituie, fără îndoială, suprasaturarea eminesciană. Figură de mare prestigiu și putere de înrâurire, Eminescu a creat în poezia română care-i urmează o pleiadă întreagă de epigoni, un adevărat „curent eminescian”, tipizat în anumite teme, atitudini și imagini, față de care orice personalitate nouă simțea un sentiment de stânjenire. În forme mai mult sau mai puțin declarate, un număr de poeți contemporani și mai ales de după Eminescu, împinși de un alt temperament literar, poate și din dorința firească a eliberării și contrazicerii gustului dominant, vor lua în mod firesc atitudini de independență și chiar de rezistență împotriva acestei atmosfere literare.

Se consuma un proces dialectic întru totul normal. Ajuns la monotonie și repetiție stereotipă, orice stil literar simte nevoia primenirii. Reacțiunea devine inevitabilă, și în același

fenomen se produce și față de poezia posteminesciană, de altfel mediocră. Cu atât mai vie va fi această pornire la acei poeți care, prin origine și experiență socială și de viață, prin temperament și educație literară, au primit o altă orientare ideologică și estetică decât aceea a lui Eminescu. Atunci când intră în joc și tendințe precise de afirmare literară, diferite complexe și veleități, o astfel de rebeliune și orientare inovatoare va fi cu atât mai puternică și mai declarată.

Acesta este cazul, înainte de toate, al lui Macedonski, care deschide drum simbolistilor și prin critica sa, nu atât antieminesciană, cât împotriva epigonilor eminescieni, începută de fapt încă din 1878, în conferința sa *Mișcarea literară în cei din urmă zece ani*:

„În poezie s-a început a se rupe cu învechitele tradițiuni ale poeziei intime și personale, ale acelei poezii de dor și de jale, în care psalmodia necurmat și pe aceeași coardă dureri reale sau imagine. Acest gen de poezie tinde să dispară și trebuie să dispară”²⁸⁰.

Și mai apăsată devine această tendință la *Literatorul*, unde se afirmă principiul, veșnic actual, „Alți timpi, alți lăutari”. Încă din primul an de apariție al revistei (1880), se strigă sentimentalismului: *Destul!*

*Acum destul cu plânsul, căci inima ți-e seacă
Și chiar de ți-ar fi plină, e timp să-i zici destul.
Poporul nostru este de lacrimi sătul
Și ele nici în versuri nu pot ca să mai treacă.*

Lirismul confesional a găsit totdeauna în Macedonski un adversar. În 1895, el afirma că poezia:

²⁸⁰ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 8.

„Nu este nici o declamațiune de dragoste, nici un episod al unei vieți în versuri, când mai bune, când mai rele”²⁸¹.

Fără îndoială că toate aceste declarații n-au în ele nimic specific „simbolist”. Dar apariția lor este simptomatică pentru necesitatea resimțită de poezia epocii de a căuta și găsi ceva „nou”, care să răspundă unei noi sensibilități. De pe urma acestui antieminescianism, poeții simbolști au profitat, de n-ar fi fost decât prin eliberarea de sub prestigiul dominant al unei mari personalități. Dar ei au fost încurajați s-o facă și prin punerea în circulație a unor noi idei, teme și limbaj poetic, la fel, de proveniență macedonskiană. Au existat însă și cazuri de poeți care s-au simțit apăsăți de Eminescu în mod spontan, fără nici o instigație din partea lui Macedonski. O reacțiune antiromantică cereau de altfel și socialiștii, prin Rai-cu Ionescu-Rion.

„Trăim într-o atmosferă plictisitoare de ochi albaștri, de mânuțe parfumate, de «fiorii tinereții», de plânsetul poezilor trădați de iubite, de lacrămile și mugetele lor...”²⁸².

Vlahuță însuși, atât de eminescian (și cazul său este tipic pentru dialectica discipolului minor care tinde să se smulgă de sub autoritatea maestrului și nu izbuteste) ceruse în 1892 să se renunțe la poza pesimistă eminesciană²⁸³.

Conștienți de faptul că simbolismul exprimă o sensibilitate nouă, într-o epocă nouă, diferită de aceea care a produs pe Eminescu, teoreticienii noului curent vor respinge literatura „sentimentală” chiar de la primele lor manifeste literare. La *Vieața nouă*, în 1905, Ovid Densusianu afirma:

²⁸¹ *Ibidem*, p. 103.

²⁸² Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei*, ed. Savin Bratu, București, „Mica bibliotecă critică”, 1959, p. 130.

²⁸³ A. Vlahuță, *Curentul Eminescu urmat de o poezie inedită*, București, 1892, p. 14-17.

„Mai mult literatură de poze și de feerie, literatura aceasta sentimentală și-a trăit veacul – nu că n-ar fi gustată de unii, place mai ales sufletelor duioase de femei – ci fiindcă nu se mai potrivește cu viața de azi, cu chipul de a simți al celor care scriu cum trebuie să se scrie acum și care hotărâsc valorile literare”²⁸⁴.

El se amplifică în *Sufletul nou în poezie*, text programatic de bază, în care simbolismul este opus în mod sistematic și argumentat întregii poezii anterioare. La capitolul lirism se afirmă că:

„Nu mai vedem pe poeți preocupându-se de lucruri mărunte, citind idile banale ori extaziindu-se dinaintea unui pânjen care-și țese pânza într-un colț de ruină. Poezia de sentimentalism ușor, de improvizări pretențioase de madrigaluri și romanețe dulcele și-a trăit timpul și să sperăm spre binele artei și al sufletului nostru, că nu se va mai întoarce”.

De aici se trage concluzia că adevăratul „decadentism” nu este inovația, ci imitația vechilor modele, în legătură cu care se pune punctul pe i. Sunt deci:

„Decadenții toți care înșiră versuri în felul doinelor lui Alecsandri, ori caută să reproducă tiparul eminescian”²⁸⁵.

Nu se poate nega, în principiu, îndreptățirea istorică a acestei reacțiuni, verificată într-o măsură oarecare la toți poeții generației simboliste. Când aceștia ajung la confesiuni și declarații de principii literare, repudierea post-eminescianismului minor se produce în mod inevitabil, dovadă că ceea ce afirmase Macedonski și exprimase catedratic Ovid Densusianu corespundea unei stări de conștiință literară răspândite. Simptomatic este îndeosebi cazul lui Anghel, foarte lucid și explicit asupra acestui întreg proces de desprindere

²⁸⁴ Ovid Densusianu, *Literatura sentimentală, Viața nouă*, I (1905), p. 266.

²⁸⁵ Conferințele «*Vieții nouă*», Seria I, București, 1909, p. 30, 5.

literară și de regrupare pe noi poziții. În 1909, punând în paralel *ieri și Astăzi*, în poezia română, el constată:

„După stingerea marelui nostru bard, un potop de poezii, în care tinerii de pe atunci își cheltuiesc vremea scumpă a tinereții plângând dureri imaginare, în loc s-o trăiască în toată deplinătatea simțurilor și inteligenții lor. E un donchișotism romantic, cum rareori s-a întâlnit în alte literaturi.

Această epidemie de sentimentalism exasperat și monocord a fost variată de o notă nouă, adusă și răspândită... din dealul Sărăriei din Iași”.

Așa a fost *Ieri. Astăzi*:

„Durerile imaginare au dispărut, falsul sentimentalism supraproducția de luciu de lună, dragostea aceea stupidă, etalată ca pe o tarabă, nu se mai vede”²⁸⁶.

Document tipic pentru această mentalitate, atât de răspândită printre simboțiști, chiar dacă nu mereu în forme declarate, este *Prinosul unui iconoclast*, interesant nu prin ceea ce Anghel a „iubit”, ci prin ceea ce el a „urât” la Eminescu.

„L-am urât, pentru că în umbra pe care o face un munte uriaș arar mai poate ceva să crească. Personalitatea lui covârșitoare încremenise formele în tipare cu neputință de sfârâmat, adunase toate florile și imaginile, ca și cum n-ar mai fi voit să lase nici una după dânsul. Pe când el își desfăta creștetul în lumină bucurându-și privirile de priveliștele ce le vedea în zări, noi nu mai găseam nimic de spicuit și rămași în umbra lui îl întâlneam pretutindeni ori încotro am fi vrut să apucăm”²⁸⁷.

Cu atât mai neted va fi exprimată această atitudine la poezii simboțiști, care sunt în același timp și critici. Aceștia, ca N.

²⁸⁶ A. Mirea [D. Anghel], *Ieri și Astăzi, Cumpăna*, I, 3, 11 decembrie 1909.

²⁸⁷ D. Anghel, *Poezii și proză*, ed. Mihail Dragomirescu, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 314-315.

Davidescu, sunt înclinați să vadă în bună parte apariția simbolismului „ca o reacțiune împotriva formulei eminesciene”²⁸⁸.

Și mai important este faptul că simbolismul românesc se precizează ca doctrină estetică mai ales în directă legătură cu apariția teoriilor naționaliste în literatură, cu poezia de tip tradiționalist și naționalist, reprezentată la acea epocă de curentul sămănătorist. Am luat cunoștință de conținutul, violența și amploarea atacurilor antisimboliste venite din această direcție. Or, ceea ce se constată, urmărind formarea și răspândirea teoriilor estetice simboliste românești, este tocmai caracterul lor în parte polemic-dialectic, în parte apologetic, care le caracterizează.

Fără cunoașterea amănunțită a atmosferei de profundă adversitate, intoleranță și prejudecată naționalistă și „sămănătoristă”, în mijlocul căreia apare și se dezvoltă simbolismul românesc, n-am putea înțelege bine niciodată de ce era firesc să apară o ripostă, la toată această dezlănțuire de forțe ostile, profund conservatoare pe plan politic și estetic²⁸⁹.

O bună parte din succesul poeziei simboliste, în acea perioadă, vine tocmai din această reacțiune inevitabilă și fecundă față de îngustimile sămănătoriste²⁹⁰. Privit din acest unghi, simbolismul a reprezentat, cel puțin pentru perioada 1900-1910, un factor necesar de netăgăduit progres, cu toate limitele și orientările sale idealiste. Propriu-zis, împotriva ofensivei sămănătoriste n-a existat decât o singură opoziție fermă, sistematică, deși disproporționată ca forță de publicitate, și aceasta a fost numai a simboलिष्टilor. Nu o dată ei au exagerat

²⁸⁸ N. Davidescu, *Alexandru Macedonski, Viața românească*, VII (1912), vol. 27, p. 217; *Estetica poeziei simboliste*, *Idem*, XVIII, 1926, vol. 65, p. 41-42, 47.

²⁸⁹ F. Aderca, *De vorbă cu d. Ion Minulescu, Mișcarea literară*, II, 11, 24 ianuarie 1926.

²⁹⁰ D. Micu, *op. cit.*, p. 268.

în sens contrar, estetizant, formalist, dar punctul lor de plecare era îndreptățit, și el trebuie reținut în primul rând. Din eminesciană, saturația sufletească devine acum sămănătoristă, și referindu-se la această perioadă de frondă inevitabilă Ion Minulescu, în 1926, își amintește:

„Cum să-ți mai tragi sufletul de «sămănătorismul» de pe atunci?... «Tradiționalismul» de acum e o jucărie»²⁹¹.

Atât de firești era oboseala și respingerea clișeelelor sămănătoriste în poezie, încât, în 1913, chiar și adversarii simbolismului recunoșteau că în fața unor „idealuri” goale, precum „sămănătorismul”, „naționalismul”, intelectualul mic-burghez, de mentalitate orășenească și cu orizontul moral deschis spre înnoire, nu putea să nu încerce un sentiment de plictiseală, de blazare²⁹². O dovadă în acest sens este și faptul că Ștefan Petică respinge poziția naționalistă încă din 1900, într-o fază când simbolismul românesc nu ajunsese în nici un caz la maturizare:

„Poezia națională (în sens de poezie naționalistă, n.n.) n-a trecut niciodată dincolo de un cerc foarte restrâns. Întrăurirea ei a fost de natură mai mult politică, fiindcă ea însăși nu fusese creată decât în vederea acestei politice. Îndată însă ce mișcarea care îi dăduse naștere încetă prin realizarea unor din cerințele sale, încetează și poezia tendențioasă»²⁹³.

Acestea reprezentau totuși, deocamdată, doar fândări izolate, căci adevăratul front de rezistență se organizează de abia în 1905, prin apariția revistei *Vieța nouă*.

Aci, Ovid Densusianu, urmat ulterior de câțiva discipoli, în special P. Păltănea, vor desfășura împotriva sămănătoris-

²⁹¹ F. Aderca, *de vorbă cu d. Ion Minulescu, Mișcarea literară*, II, 11, 24 ianuarie 1926.

²⁹² Gheorghe Savul, *op. cit.*, p. 9.

²⁹³ Ștefan Petică, *Opere*, Ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 419.

mului o dublă serie de argumente, ideologice și pur estetice. Reținând deocamdată pe acestea din urmă, la *Vieața nouă* se pune permanent în lumină falsitatea idealizării vieții țărânului, imposibilitatea interzicerii influențelor literare străine, necesitatea exprimării în poezie și a sufletului urban, „modern”. Cultivarea cu ostentație a temelor rurale, simularea limbajului „țăărănesc” erau considerate „rătăcirii literare”, și articolul-program al revistei le denunță cu precădere:

„Lăsați sumanul, tineri scriitori, când nu vă stă bine: căutați degeaba să păreți mai români în el, sunteți grotești”.

Cât privește:

„Calea cealaltă, a înșirării de vorbe, de fraze, dialoguri, nimicuri sentimentale cu înfățișare populară, luate de ici și de colo, puse unele lângă altele cum a dar dumnezeu, rămâne celor săraci în ale artei, pretențioșilor ce se amătesc de iluzia unei literaturi pe care cred că e nevoie să ne-o dea”²⁹⁴.

Un cal de bătaie pentru naționaliști reprezenta interpretația abuzivă a teoriei specificului național, descoperit în mod greșit numai la sate, ca și cum orașele, deși mai receptive influențelor, n-ar fi fost locuite tot de români. Și pe această latură Ovid Densusianu, în esență, avea dreptate:

„Revistele cu care *Vieața nouă* a intrat în luptă susțineau superioritatea literaturii cu subiecte de la țară, din păturile de jos, și căutau să convingă pe cititori că tot ce se face în afară de această direcție e fals, împotriva spiritului nostru, e literatură «neromânească»”²⁹⁵.

Cu îndreptățire protesta deci acest teoretician, urmat de toți poeții simbolști, produși ai mediului „citadin”:

„Cum adică, dacă trăiești la oraș, dacă sufletul îți este atins în fiecare zi de alte impresiuni decât acelea din mediul

²⁹⁴ Ovid Densusianu, *Rătăcirii literare, Vieața nouă*, I, 1 februarie, 1905, p. 5-6.

²⁹⁵ *Idem, Ideal și îndemnuri, Vieața nouă*, V, 7, 15 mai 1909, p. 134.

țărănesc, n-ai dreptul să le exprimi, să le pui într-o operă literară, sau dacă ai această îndrăzneală, să nu fii îndreptățit la titlul de scriitor român?”²⁹⁶.

Orientarea progresistă care inspiră această ripostă estetică devine treptat tot mai limpede și, în 1914-1916, se declară pe față că simbolismul a rămas singura poezie care nu s-a lăsat antrenată de „puhoiul versurilor patriotice ieftine”, de „declamațiile de circumstanță”, de „invectivele rimate”²⁹⁷, că „simbolismul la noi e reacțiunea împotriva naționalismului demagog și țărănismului sectar”²⁹⁸. Poezia lui Ion Minulescu a apărut „în vremurile inchizitoriale ale naționalismului țărănist”, pe care simbolisții cu vorba și cu fapta îl combat sistematic:

„Curentul de la *Vieța nouă* e, prin urmare, o reacțiune, un conștient act de protestare, precum sunt în definitiv toate curentele literare în esența lor”²⁹⁹.

Intervenind clarificarea ideologică pe care o aduce și perspectiva, critica simbolistă va defini după război sămănătorismul drept „reacționar”³⁰⁰, așa cum și a fost în realitate. În această fază, raporturile față de sămănătorism erau limpezi pe toate laturile. Ceea ce se sublinia mereu era faptul că simbolismul a adus un suflu nou în poezie, unde „nu se mai auzea decât un ritm de «bătută» la beție și, deci, molatică și lălâie, prin bătătura literară a sămănătorismului”³⁰¹. Acest punct de vedere sfârșește prin a învinge. El nu este însușit numai de criticii „moderniști”, în frunte cu E. Lovinescu, dar și de Ibrăileanu, care, în 1925, confirmă exact aceleași teze susținute cu două decenii în urmă la *Vieța nouă*:

²⁹⁶ Conferințele «*Vieții nouă*», Seria întâi, București, 1909, p. 244-245.

²⁹⁷ Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

²⁹⁸ P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieța nouă*, X, 5, 1 iulie, 1915, p. 148.

²⁹⁹ P. Păltănea, *op. cit., Vieța nouă*, X, 4, 1 iunie 1914, p. 109, 114.

³⁰⁰ N. Davidescu, *Tudor Arghezi, Flacăra*, VII, 42, 20 octombrie 1922.

³⁰¹ *Idem, Poezia d-lui Ion Minulescu, Flacăra*, VII, 40, 5 octombrie 1922.

„Țărăniștii literari însă au fost altceva. Ei au fost niște târgoveți, care parodiau, caricaturizau literatura țărănească, întocmai cum decadenții parodiau și caricaturizau literatura baudelairiană”³⁰².

Reacțiune antieminesciană, apoi antisămănătoristă, simbolismul românesc este în același timp, într-o oarecare măsură, ci o reacțiune antinaturalistă. Deși la noi mutarea termenilor problemei din Franța (unde într-adevăr mantinaturalismul constituie un punct esențial de program simbolist, la Jean Moréas și alții³⁰³) nu este întru totul îndreptățită, de o anumită posibilă iritare antinaturalistă se poate totuși vorbi și în literatura noastră în aceeași epocă. Ca și în Franța, după cum mărturisea Verlaine, „un anumit număr de tineri, sătui de a citi mereu aceleași triste orori, zise naturaliste... aparținând unei generații mai avide de literatură expresivă și de aspirații spre un ideal profund și serios... le-a venit în gând să citească versurile mele”³⁰⁴. În mod analog, o reacțiune asemănătoare, redusă la scară, firește, se produce și la noi.

La acest capitol este însă greu de distins între reflexul ideologic francez și reacțiunea organică internă, mai ales când observăm cât de frecvent simboliștii români, vorbind despre simbolismul francez, prezintă acest curent ca o ripostă care a trebuit să fie dată naturalismului³⁰⁵.

Adevărat loc comun, această insistență și permanentă referire la situația literaturii franceze avea totuși un anume rol ideologic. Atunci când teoreticienii noștri explicau de ce în Franța,

³⁰² G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, București, E.S.P.L.A., 1957, vol. II, p. 97.

³⁰³ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 233, 313, 403, 734.

³⁰⁴ Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 206.

³⁰⁵ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 309; P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 5, iulie 1914, p. 148; Ion Pillat, *op. cit.*, *Flacăra*, V, 30,7 mai 1916; N. Davidsescu, *op. cit.*, *Viața românească*, XVIII (1926), vol. 65, p. 41, 44; Ovid Densusianu, *Sufletul latin în literatura nouă*, București, 1922, I, p. 65.

ca urmare a exceselor naturalismului, simbolismul prezintă o apariție inevitabilă, indirect ei făceau dovada de ce nici în literatură noastră el nu poate fi oprit. Și aci, simbolismul reprezintă o fază necesară, pozitivă, analogia fiind subliniată cu amândouă mâinile. Aceasta cu atât mai mult, cu cât „țărăniștii” literari sunt învinuiți – între altele – și de faptul că dau:

„O reprezentare fotografică, superficială, a mediului exclusiv țăranesc, stereotipic în esență, dacă ne oprim numai la descrierea lui exterioară”³⁰⁶.

Dar nu-i mai puțin adevărat că atacurile antinaturaliste apar la noi și înainte de această perioadă, astfel că putem privi întreaga polemică drept ilustrarea unei noi luări de poziții în sprijinul simbolismului. Gherea însuși arătase că poezia nouă, „decadentă”, neagă naturalismul³⁰⁷, și de aceeași părere era și Macedonski. În principiu, declara: „ceea ce nu se iartă (poeziei n.n.) este tocmai prozaismul”³⁰⁸. În 1899, marele poet Macedonski prezintă apariția simbolismului ca o salutară reacțiune:

„Este sigur că împrejurarea în care excesul vulgarităților *Naturalismului* sau *Realismului prozaic*, închisese poezia modernă, cade de toate părțile ruinată. Orizontul începe să reapară larg și frumos. Este o zare artistică plină de lumină...”³⁰⁹.

În același sens se pronunță și Ștefan Petică:

„Arta nouă se prezintă ca o reacțiune contra naturalismul brutal”³¹⁰.

De loc neglijabilă este și o altă atitudine literară. Simbolismul, a cărui repulsie antiburgheză (în formele știute) îi este

³⁰⁶ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 11, 1 ianuarie 1916, p. 349.

³⁰⁷ C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, I, p. 348.

³⁰⁸ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 83.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 110.

³¹⁰ Ion Dongorosi, *Foi veștede, Freamătul*, II, 1-3, ianuarie-martie, 1912, p. 66.

organică, încearcă acest sentiment în chip firesc și în artă. De aceea el se va ridica împotriva esteticii oficiale, a academismului, contra formelor în care clasa burgheză, conducătoare, își impune concepția sa estetică. Fenomenul se observă foarte bine în literatura franceză, dar el se repetă, redus la scară, și la noi, unde explică încă una din originile esteticii simboliste, funciar antiacademică. Macedonski, atât de intransigent față de „curențele oficiale”³¹¹, D. Anghel, care-și exprimă public rezervele și ironiile față de arta oficială și premiile academice³¹², reprezintă tocmai o astfel de poziție, tradusă prin atitudini de cenaclu, frondă, boemă și avangardă, comune întregului curent.

La toate aceste reacțiuni estetice de ordin intern este de semnalat și puternica influență a ideologiei și literaturii străine, în special franceze, care s-a exercitat în chip incontestabil asupra simbolismului românesc, de situat și analizat în cadrul tuturor condițiilor istorice care au făcut-o să se grefeze pe o serie de realități naționale incontestabile.

Desigur, simbolismul este în parte produsul și al unei psihologii mai mult sau mai puțin „cosmopolite”. Către sfârșitul secolului al XIX-lea, Parisul devenise centrul literar, unanim recunoscut, al întregii lumi literare moderniste. Poeții de avangardă, din cele două continente, debarcau febril pe malurile Senei, inundând cafenelele.

Această afluență are cauze complexe: mirajul gloriei și al artei, cultivat într-un mediu favorabil, seducția invincibilă a boemei pariziene, posibilitatea de expresie literară necontrolată, care îngăduia diverse experiențe și toate excentricitățile. Această societate cosmopolită închisă, plină de atâtea carențe, reprezenta în același timp și refugiul spiritual al unor poeți de talent, în conflict cu capacitatea burgheză a patriilor respective. Nu sunt înțeleși? Nu se bucură de apreciere și sprijin din

³¹¹ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 111.

³¹² D. Anghel, *Reflecțiile unui respins, Flacăra*, I, 33, 2 iunie 1912.

partea culturii oficiale naționale? Ei o părăsesc ostentativ, plecând în cetatea „ideală” a literelor, în speranța că acolo visul lor absolut, în sfârșit, se va realiza. Unii izbutesc, dar pentru cei mai mulți Parisul n-a reprezentat decât un miraj înșelător, și cafenelele acestei metropole erau pline de ratații celor două continente. Dar această psihologie a existat, a constituit o realitate obiectivă, ca un reflex al incompatibilității dintre multe vocații literare și îngustimea mediilor sociale burgheze respective.

Între multe altele (Stuart Merrill, W. B. Yeats, Jean Moréas, O. Wilde, D'Annunzio etc.) este și cazul lui Macedonski. Acesta a făcut eforturi serioase și repetate în vederea cuceririi gloriei pariziene, cu sentimentul unei profunde amărăciuni de a nu fi fost apreciat în țară. El publică două volume în limba franceză: *Bronzes* (1897) și *Le calvaire de feu* (1906), se pregătea să fie jucat la teatrul Sarah Bernhardt cu piesa *Le Fou?* și a colaborat sporadic la nu mai puțin de zece reviste și ziare franceze, printre care și *La Wallonie* (1886) din Liège, unul din primele organe ale simbolismului european. De acest fapt, poetul își va aminti întotdeauna cu mândrie. Călătorii și stagii pariziene, de diferite durate, fac și alți poeți și publiciști ai epocii, mai mult sau mai puțin contaminați de simbolism, Ion Minulescu³¹³, D. Anghel etc. Prin imitație directă sau indirectă, prin traduceri și parafraze, prin articole și note de popularizare, întreaga poezie franceză a epocii începe să circule în publicațiile noastre, și bibliografia se dovedește considerabilă. Ea iese însă din cadrul studiului de față.

Printr-o varietate destul de mare de manifestări, adesea strident cosmopolite (vizite și organizări de conferințe de scri-

³¹³ Poetul afirmă a fi cunoscut la cafeneaua Vachette pe Jean Moréas, și la *Closerie des Lilas*, pe Paul Fort, „prințul poezilor” (V. Donea, *De vorbă cu I. Minulescu, Adevărul literar și artistic*, 4 aprilie 1937; Ion Minulescu, *Nu sunt ce par a fi, Revista Fundațiilor*, VII; nr. 10, 1941, p. 63).

itori străini, aduși în țară ca „numere” de senzație, Sar Péladan, de exemplu, expoziții „internaționale” de pictură, puse la cale de Al. Bogdan-Pitești etc.), spiritul filistin al burgheziei în artă era de asemenea sfidat. Acțiunea era dusă într-o serie de publicații, câteva în limba franceză: *L'Indépendance roumaine*, *Le cri de Bucarest*, *Le peuple roumain*, *La revue roumaine*, *Le beau Danube bleu*, ultima, revistă a lui Macedonski. Scrise pentru protipendada franțuzită, în spirit destul de snob și modern, aceste periodice reproduceau, nu o dată, poezii de Moréas, Samain, Coppée etc. În cercul lui Macedonski și în revistele de sub directa sa influență (*Literatorul*, *Revista literară*, *Analele literare*, *Românul literar*, *Pleiada*), apar numeroase traduceri din Baudelaire, Rimbaud, Verlaine și Mallarmé. Aceasta în perioada 1887-1904. De altfel, în 1904, cum am văzut, ia ființă și revista *Linia dreaptă*, unde apar printre primele manifestări teoretice ale simbolismului românesc (*Vers și poezie* de Tudor Arghezi), continuate în *Vieața nouă* a lui Ovid Densusianu, care, începând din 1905, devine revista simbolismului român. Aici se publică și mai numeroase traduceri din Baudelaire, H. de Régnier, F. Grehg, J. Moréas, A. Samain, Stuart Merrill, Verhaeren. Adică mai toate numele reprezentative ale simbolismului european, comentate și în studii critice de către directorul publicației, foarte tenace în crezul său literar.

Această ambianță spirituală dezvăluie și alte aspecte, care arată o participare intelectuală efectivă și directă la viața literară franceză, cu ecouri imediate în presa noastră. Dăm doar un singur exemplu. Moare un poet simbolist? Imediat admiratorul entuziast din București publică o poezie sau un necrolog: Mircea Demetriad, din cercul lui Macedonski, închină versuri *La moartea lui Paul Verlaine*. Se publică și necrologul lui Mallarmé, urmat de un studiu: *Operele lui Mallarmé*. La fel

procedează și *Adevărul* când moare Maurice Demetriad, Al. Obedenaru, I. C. Săvescu etc.).

Dedicațiile, recenziile, articolele sunt numeroase, ca și epigrafele, imitațiile și parafrazele, care se revarsă în valuri, anume parcă pentru a sfida și scandaliza spiritele neoaș-patriarhale, naționaliste, partizane ale unui specific literar îngust. Este o tendință atât de accentuată, încât credem că nu greșim a vedea în ea încă una din notele diferențiale ale simbolismului românesc. Spre deosebire de simbolismul francez, care nu se afla confruntat cu opoziții naționaliste, simbolismul românesc, dezvoltat în condiții istorice particulare, se afirmă în sens accentuat polemic. Prin ostilitatea declarată tradiționalismului obscurantist, el introduce în atmosfera literară a epocii, pe lângă mult snobism și poză, și unele atitudini antișovine, demne de reținut.

Ce semnificație ideologică are această frecventare, într-un anume sens neîndoielnic cosmopolită? Ea se desfășoară în plină campanie sămănătoristă, naționalistă, antisemită. Este perioada când *Sămănătorul* cerea taxe prohibitive pe cărțile și ziarele străine, când se organizau demonstrații huliganice împotriva reprezentării unei piese în limba franceză, pe scena Teatrului Național, de către o trupă de amatori. Este cunoscută, de pildă, activitatea lui Ilarie Chendi în această direcție, poziție îngustă, de respingere radicală a oricărei influențe literare străine, tipic sămănătoristă. Față de acest obscurantism cultural și față de diversiunea naționalistă, poeții, simboliști, direct sau indirect, conștient sau nu, au reacționat în mod continuu. Lucrurile sunt atât de limpezi, încât cercetătorul literar n-are a depune eforturi deosebite în această privință. Încă din 1893, D. Anghel constată puternica atracție a poeziei noi franceze:

„În literatură Occidentul francez cu versurile și manifestele în care se propaga doctrina nouă a simbolismului mijea misterios ca o auroră viitoare”³¹⁴.

La *Vieața nouă*, prin O. Densusianu, necesitatea influențelor străine devine articol fundamental de crez literar, al cărui sens net antisămănătorist este declarat pe față. Pentru acest teoretician, „românismul nostru” nu numai că nu excludea integrarea literară europeană, dar și o presupune în mod organic. El va cere deci:

„O literatură românească emancipată de credințe care au fost de mult părăsite aiurea, o literatură mai apropiată de literaturile universale – aceasta trebuie întemeiată de acum înainte”³¹⁵.

A pretinde sau a impune puritate etnică literaturii, a proclama necesitatea autarhiei și a impermeabilizării estetice, în condiții firești de osmoză și interdependență literară, reprezintă o imposibilitate, și deci o mare absurditate:

„M-am ridicat și eu mă voi ridica totdeauna – declara Ovid Densusianu în articolul-program *Rătăcirii literare* – contra influențelor străine, dar numai când pot fi pernicioase, și de acestea au fost și mai sunt la noi. Dar a condamna sistematic, în bloc, orice înrâurire străină este o aberațiune în care, din păcate, prea mulți cad. O literatură nu se poate izola: e spre paguba ei să se închidă între ziduri dușmănoase față de altele”³¹⁶.

Împotriva rasismului literar, se constată, prin urmare, fermitatea cea mai deplină:

„Cum nu există limbi absolut pure, tot așa nu există literaturi cărora să le putem da acest nume”³¹⁷.

³¹⁴ D. Anghel și Șt. O. Iosif, *Portrete*, București, „B.P.T.”, p. 23.

³¹⁵ Ovid Densusianu, *Românismul nostru*, *Vieața nouă*, I, (1905), p. 220.

³¹⁶ Ovid Densusianu, *Rătăcirii literare*, *Vieața nouă*, I, 1905, p. 8.

³¹⁷ *Idem*, *Puriștii noștri în artă*, *Vieața nouă*, I (1905), p. 8.

Este un punct de vedere care va fi profesat în mod constant și de discipoli. Ei se vor strădui să demonstreze în permanență că „o literatură, ca orice organism ce vrea să trăiască, are nevoie continuă de apropiere de noi elemente”³¹⁸, și nu vor crede niciodată că „geniul național” este amenințat de... poezia simbolistă. De altfel, din perspectiva lor, semi-cosmopolită, semi-universalistă, problema era cu totul lipsită de noimă.

„Geniu național: și pentru el – să ne ierte «naționaliștii» - avem încredere în el, nu mi-e teamă că o înrăurire străină, fie și nefastă, haide! îl va distruge; de ce l-am ținea, ca pe un bolnav, închis în casă, ferit de curente?”³¹⁹.

Greșea deci Ibrăileanu, într-o anume măsură, atunci când acuza poezia nouă de faptul că nu este specifică, ci „internațională”³²⁰. „Specificul național” fiind o realitate organizată, el este prezent în orice poezie scrisă de români, în mediu românesc, și a-l impune din afară constituie un nonsens. Când propagarea teoriei sale se face în forme abuzive, intolerante, sensul reacționar al acestei campanii devine imediat perceptibil, și simboliștii, care se situau pe o poziție adversă, reprezentau, în condițiile de atunci, principiul libertății și al progresului în artă. Deci, cel puțin sub acest aspect – teoretic –, simboliștii nu pot fi învinuiți că nu făceau apologia specificului național, pe care de fapt îl îmbogățeau și-l exprimau în felul lor. Cât privește „internaționalismul” poeziei simboliste, chiar în forma limitată în care înțelegea Ibrăileanu („sterilitatea de sentimente, concepții, caracterul de universalitate al senzației”, „orășenismul”), atunci când el îmbrățișa formulări teore-

³¹⁸ D. Caracostea, *Poezia română de azi, Conferențele «Vieții nouă»*, Seria întâi, București, 1909, p. 138.

³¹⁹ P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieța nouă*, XI, 11, ianuarie 1916, p. 345.

³²⁰ G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, ed. M. Ralea, București, „B.P.T.», 1957, vol. II; p. 75.

tice de felul celor constatate, în nici un caz nu poate constitui un cap de acuzație. Principiul influențelor literare fecunde, prin care simbolismul își legitima orientarea inovatoare, reprezintă o dovadă de luciditate deplină asupra unui izvor important al curentului, a cărui realitate și îndreptățire nu puteau fi în nici un caz puse la îndoială.

Totalitatea acestor reacțiuni și influențe literare, deși esențiale, nu dau totuși întreaga explicație a originilor estetice ale simbolismului românesc. Situație asemănătoare cu aceea din literatura apuseană, în special franceză, asupra simbolismului nostru și-au exercitat prestigiul și alte arte de pe urma experiențelor cărora noua poezie și-a îmbogățit conținutul și expresia. Simbolismul francez își descoperă, chiar din faza primelor sale teoretizări, puternice afinități cu muzica wagneriană și cu pictura impresionistă, și această orientare trece și în simbolismul românesc, printr-o identitate firească de poziții.

Mari admiratori ai muzicii lui Wagner, care-i seduce prin capacitatea sa de sugestie, de reverie, de expresie totală a fondului muzical, inefabil, al sufletului uman³²¹, prin poezia și atmosfera de legendă și mit a libretelor sale, simbolistii francezi transmit acest entuziasm și poeților români, deschiși aceleași influențe. Unul din primele organe ale simbolismului francez este *La Revue wagnérienne* (6 février 1885), scoasă de Eduard Dujardin, și numai la câțiva ani interval, în 1892, Macedonski include și el „wagnerismul” în „poezia viitorului”:

„Ca și wagnerismul, simbolismul unit cu instrumentalismul este ultimul cuvânt al geniului omenesc”³²².

Formula revine, subliniindu-se și mai mult afinitățile dintre cele două principii:

„Ca și wagnerismul, simbolismul este o înaltă expresiune a geniului omenesc, și unul completează pe celălalt”³²³.

³²¹ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 206-208, 325.

³²² Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 101.

Analogia are la bază corespondențele de ordin muzical ale poeziei, ceea ce face pe Macedonski să scrie despre poezia unui discipol că „vibrează ca o orchestră wagneriană”³²⁴. Cât de profund înțelegea va fi fost muzica lui Wagner de către Macedonski, temperament înclinat mai mult spre sonoritatea exterioară, este greu de precizat și de fapt nici nu interesează aci. Ceea ce se poate dovedi este o certă filiațiune estetică, transmisă și altor poeți ai cenaclului, în special lui Traian Demetrescu, care mărturisește a fi fost chiar sedus de această muzică:

„Fiind la München, am asistat la reprezentarea câtorva opere de Wagner: și numai acolo am văzut de ce nu gustasem și nu înțelesesem muzica divinului maestru, la noi în țară”³²⁵.

Într-o poezie de Ion Minulescu, ochii iubitei au culoarea „wagnerienelor motive”, și imaginea („ciudată apropiere”) scandalizează³²⁶, sau este privită cu ironie³²⁷. Dar ideea își face drum³²⁸, și la *Vieța nouă*, prin Ovid Densusianu, „wagnerismul” este înscris, oficial, printre izvoarele simbolismului:

„Ceea ce a făcut Wagner pentru muzică au căutat să facă simboliștii pentru poezie. Și ei și-au zis că armonia nu e numai acolo unde se credea înainte, că un sentiment, o idee pot fi exprimate într-o formă poetică mai liberă, mai capricioasă poate, dar și mai variată, mai bine nuanțată, mai bogată”³²⁹.

³²³ Alexandru Macedonski, *Simbolismul, Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

³²⁴ *Idem*, *N. Vermont, Literatorul*, XX, 1, 20 februarie 1899, p. 6.

³²⁵ Grigore Goilav, *O reminiscență de la Traian Demetrescu, Traian Demetrescu*, Craiova, 1906, p. 30.

³²⁶ *Convorbiri literare*, I (1907), p. 236-237.

³²⁷ *Caleidoscopul lui A. Mirea: «Wagnerism», Vieța românească*, iulie 1908, p. 109.

³²⁸ P. Eliade, *Richard Wagner, Viața românească*, III, martie 1908, p. 421-430.

³²⁹ Ovid Densusianu, *Contraziceri și lămuriri estetice, Vieța nouă*, II, 1908, p. 537.

Aceeași recunoaștere și pentru afinitățile dintre pictura impresionistă, preocupată a fixa nuanțele, vibrația luminozității, și poezia simbolistă, obsedată de „vag”, „indecis”, „sugestie”. Noțiunea apare încă de la Traian Demetrescu, autor, în 1891, al unor *Note de impresionism*³³⁰.

La rândul său, școala lui Monet în pictură este citată printre izvoarele simbolismului de Ovid Densusianu, în *Sufletul nou în poezie*. În cercurile simboliste, impresionismul se bucură de o certă favoare, ca urmare a predilecției sale pentru pictural și muzical³³¹, și unii poeți, ca Ion Pillat, își pun chiar problema elaborării unei arte poetice de strictă consonanță impresionistă:

„Învelind același obiect cu alte tonalități – scrie el –, pictorul n-are nevoie să-și schimbe desenul ca să ne dea o realitate diferită. Modifică lumina, înțelesul adânc, sufletul lucrurilor devine altul. Claude Monet a zăgrăvit de sute de ori un colț de catedrală, pururi același, și totuși, din atâtea pânze, nu sunt două la fel. Cu trăsături identice față de piatră zâmbește dimineții sau se întunecă în amurg. Nu s-ar putea oare concepe prin analogie – se întreabă Pillat – o artă poetică apropiată?. O poezie care ar colora cadru rigid al realului cu nuanțele fugitive ale simțirii; o poezie care ar găsi în același motiv de inspirație, dar la lumina altui sentiment, simboluri deosebite?”³³².

Acestea sunt în esență influențele străine care au acționat asupra orientărilor estetice ale simbolismului românesc, masive și importante desigur, dar nici exclusive și nici determinan-

³³⁰ Traian Demetrescu, *Opere alese*, Ed. Geo Șerban, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 255.

³³¹ Ovid Densusianu, *Simbolismul și celelalte manifestațiuni de artă, Viața nouă*, VI, 8, 1 iulie 1910; *Artiștii voștri și scriitorii*, *Idem*, VI, 7, 15 mai 1910; *Simbolismul și celelalte arte*, *Farul*, 23 martie 1912.

³³² Cf. Ov. S. Crohmălniceanu, *Ion Pillat, Viața românească*, V, 9 septembrie 1962, p. 117-118.

te în ultimă analiză. Simbolismul românesc, încă o dată spus, nu este un curent de import. El nu asimilează poezia și estetica simbolismului francez decât în măsura în care predispoziții, latențe și căutări poetice interne găsesc în influențele străine un stimulent, o clarificare, o orientare ideologică precisă, care cristalizează o serie de aspirații nelămurite, confuze. De altfel, aceeași situație caracterizează și influența romantică în trecut în literatura noastră, pe care nimeni n-a învinuit-o totuși de „cosmopolitism” și „decadență”, deși intensitatea și durata sa au fost cu mult mai mari decât aceea a simbolismului.

Atât de puțin înstrăinați se simt în fond simbolistii noștri de trecutul literar al țării, încât ei fac mare caz de precursorii interni ai curentului, pe care țin să-i descopere, sau chiar să-i inventeze cu orice preț. Astfel, în tradiția simbolismului românesc, au fost succesiv încorporați Eminescu, Macedonski, Traian Demetrescu, Ștefan Petică, I. C. Săvescu, și fenomenul este observabil de timpuriu, încă de la prima generație simbolistă.

Petică este probabil primul care vede în Eminescu capul de serie al simbolistilor români, atrași în mod vizibil de romanța și muzicalitatea eminesciană³³³. N. Davidescu va relua aceeași idee, subliniind sofistic identitatea orientării filozofice idealiste, „intuiția lui mistică”, „cultul lui față de ființa sa literară”, tendința inovatoare a formei, muzicalitatea³³⁴. Același Petică trece și pe Macedonski printre pionieri, „judecăt după multe producțiuni ale sale în care cugetarea modernă pătrundea mai mult”³³⁵, fondul adevărat al poetului fiind definit drept „clasic”. Este o judecată care obține și adeziunea lui N.

³³³ Ștefan Petică, *Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 410.

³³⁴ N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste, Viața românească*, XVIII (1926), p. 44; *Eminescu, precursor al simbolismului, Universul literar*, XLVIII, 20 iunie 1938.

³³⁵ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 410-411.

Davidescu, preocupat a nu vedea în Macedonski promotorul simbolismului român, „ci mai mult un strigăt, un herald, un predicator teoretic și anticipat al ei”³³⁶. Dacă poetul *Noaptilor* a fost privit totuși drept un simbolist, aceasta vine din faptul că poziția sa inovatoare, antieminesciană a înlesnit o astfel de confuzie³³⁷. Cu toate acestea primul „istoric” al simbolismului românesc, I. Ludo, îl înscrie pe lista precursorilor și a adepților, așa cum se și cuvine³³⁸.

Toate aceste arguții și sforțări dovedesc că tânăra noastră mișcare poetică simțea nevoia acută a integrării sale istorice, acceptarea sa, pe o anume treaptă, în interiorul tradiției literare românești. Dacă demonstrația cu Macedonski și cu Eminescu nu reușește întotdeauna, ea va fi cu atât mai posibilă cu Ștefan Petică și I. C. Săvescu, asupra cărora acordul se stabilește repede. Al. T. Stamatiad le închină o plachetă³³⁹, Ion Minulescu le dedică *Romanta marilor dispăruți*. Dedicățiile sunt, de altfel, un indiciu sigur, și ele se multiplică. Mihai Cruceanu oferă o poezie din culegerea sa *Spre cetatea zorilor* aceluiași poet, cu aureolă de damnare. Bacovia închină și el o poezie lui Ștefan Petică, menționând și pe Traian Demetrescu printre patronii săi literari:

Trec corbii – ah, „Corbii”

Poetului Tradem –

Și curg pe-nnoptat

Pe-un târg înghețat.

³³⁶ N. Davidescu, *Alexandru Macedonski, Flacăra*, VII (1912), p. 217-218.

³³⁷ *Idem*, *Poezia lui Alexandru Macedonski, Flacăra*, VII, 20, 17 mai 1922.

³³⁸ I. Ludo, *Curentul nou la noi, Absolutio*, I, 1, 1 decembrie 1913, p. 11-15.

³³⁹ Al. T. Stamatiad, *Doi dispăruți: Iuliu Săvescu – Ștefan Petică*, București, 1915.

Pe măsură ce timpul înaintază, acești poeți sunt lăsați în urmă și apar noi preocupări. În 1916, simbolismul era „opera exclusivă a *Vieții noi*”³⁴⁰, în 1922 era cooptat T. Arghezi³⁴¹. O tendință atât de precizată de apartenență la valorile consacrate ale poeziei noastre arată că simbolistii români se considerau ca făcând parte din aceeași familie literară. Ei n-au venit în nici un caz în literatura română cu pașaport Nansen.

2. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE

Neavând idei extrem de clare în materie de poezie, simbolismul, ca și romantismul, mai mult aspirație interioară și stare de spirit decât doctrină bine fixată, va opera într-o largă măsură cu definiții negative. Fiind vorba de o mișcare de protest, de reacțiune estetică, de eliberare de sub o tradiție literară, simbolismul se va strădui cu precădere să demonstreze *de ce* și *prin ce* valorile sale nu se confundă cu poezia anterioară, fără a defini prea exact în ce constau aceste valori. În măsura în care se poate vorbi de o „estetică” riguroasă în simbolism, ea va reprezenta, în primul rând, legitimarea unei rebeliuni poetice, justificarea unei emancipări, afirmarea drepturilor inovației literare în fața tradiției. Originile estetice ale curentului simbolist – știm acest lucru – îndreptățeau o astfel de poezie. Urmează a-i analiza pe larg conținutul, dimensiunile și semnificația sa exactă.

Acuzați neîncetat și cu violență de inovații pernicioase, simbolistii se vor strădui să demonstreze, cu toate argumentele care le stăteau la îndemână, că această tendință este legitimă și fecundă. Propriu-zis, numai de la simbolism încoace există o problemă acută a „noului” în estetica literară, căci inovațiile

³⁴⁰ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 5, 1 iulie 1914, p. 147-148.

³⁴¹ N. Davidescu, *Tudor Arghezi, Flacăra*, VII, 42, 2 octombrie 1922.

romantice nu știm să fi stârnit proteste de asemenea intensitate și amploare. Simbolismul introduce, așadar, ideea de „nou” în literatura română, dând acestei noțiuni un sens violent, revoluționar, de avangardă, diametral opus ideii de „tradiție”. În fapt, simboलिști nu vor repudia, cum vom vedea, în mod categoric și total ideea de tradiție. Dar este incontestabil că ei au făcut ideii de „nou” o propagandă insistentă și zgomotoasă, în termenii cărora, azi, le putem cântări întreaga semnificație.

Aveau dreptul simboलिști să proclame necesitatea inovației literare în plin curent eminescian, naturalist sau academic? Fără îndoială. În linii mari, aceasta a fost poziția *Literatorului*, și prin poarta sa deschisă simboलिști vor putea cu mai multă ușurință să-și propage ideile³⁴². În 1890, scria Ștefan Petică, „noul curent literar” este animat, între altele, de „pasiunea pentru ce e nou. Steagul falnic al acestei școli îl ridică din nou acum *Literatorul*”³⁴³. *Vieța nouă*, în 1905, venea așadar pe un drum deschis, și Ovid Densusianu nu are, la drept vorbind, meritele pionieratului, ci numai pe acelea ale tenacității. El va cere în permanență „emoțiuni noi”, o „îndrumare nouă”³⁴⁴, o „primenire în cultura noastră”³⁴⁵. Până aci nimic prea nou și mai ales „revoluționar”. Interesante sunt însă argumentele invocate, și aceasta merită atenție.

Opus spiritului static, metafizic, reprezentat cu putere la acea epocă în special de junimism, simbolismul, în formulări cât de rudimentare, reprezintă totuși un început de conștiință a

³⁴² Adrian Marino, *op. cit.*, *Steaua*, XVI, 2, februarie 1965, p. 17-25.

³⁴³ Ștefan Petică, *Noul curent literar*, *Literatorul*, XX, 1, 20 februarie 1890.

³⁴⁴ Ovid Densusianu, *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1909, p. 236.

³⁴⁵ *Idem*, *Drumul pe care l-am străbătut*, *Vieța nouă*, XI, 1, 1 martie 1915, p. 2.

devenirii istorice, a prefacerilor inevitabile care se produc în interiorul unei epoci, reflectate în mod firesc și în poezie.

Sub acest aspect, estetica simbolismului are – în mod neîndoielnic – o bază mai serioasă, mai obiectivă decât estetismul maiorescian. Firește, ea nu prezintă stringența esteticii materialiste, propagată în aceeași perioadă de socialiști. Dar conținutul său înnoitor este incontestabil. Reprezentând o negație față de tradiția osificată, principiul „noutății” afirmat de simbolisți constituia un impuls pozitiv. El contribuia la definirea unei etape ascendente în evoluția ideilor noastre literare.

Și mai notabilă apare această poziție când observând că punctul de plecare este ideea de „actualitate”, de „contemporaneitate” istorică, foarte subliniată. Simbolismul constituie o direcție poetică „nouă”, fiindcă nu poate să nu exprime un conținut sufletească și istoric nou.

Precizarea este importantă Ovid Densusianu s-a făcut din primul moment purtătorul de cuvânt al convingerii că poezia simbolistă reprezintă „o înțelegere mai adâncă a lumii înconjurătoare”. „Ea lasă să pătrundă în ea acel suflet al timpului de azi”, actualizarea poeziei definind întregul sens al manifestului *Sufletul nou în poezie*³⁴⁶. Este un punct asupra căruia declarațiile sunt constante:

„Atâtea prefaceri întâmplă în suflete, de 25 de ani încoace, trebuiau să aibă ecou și în literatură și se putea, să nu luăm și noi parte la ele, când de un veac căutam să ne ridicăm la înălțimea timpului?”³⁴⁷

Cine ar putea contesta principii ca acestea: „La vremi nouă, gânduri și fapte nouă”?

În afirmațiile lui Ovid Densusianu (și a altora din grupul său) nu este nici un neadevăr. Chiar dacă acest critic nu are

³⁴⁶ Ovid Densusianu, *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 236.

³⁴⁷ M. Cruceanu, *Convorbire cu Ovid Densusianu*, Rampa, I, 65, ianuarie 1912.

limpede noțiunea adevăratului simbolism, ideile sale nu sunt mai puțin reprezentative la epoca respectivă, pentru problemele care ne preocupă:

„Noi am îndemnat pe scriitori să nu disprețuiască viața de azi, să-și deschisă sufletul la tot ce e mișcare, înnoire, în jurul nostru, la tot ce ne dă prilejuri minunate de înviorare a gândurilor pentru a le înălța unde stăpânește arta”³⁴⁸.

În esență, cu rezervele și precizările anterioare și care vor mai urma, pretențiile formulate în această ordine de idei nu sunt exagerate:

„E meritul simboलिष्टilor de a fi înțeleș că poezia trebuie modernizată, pusă în acord cu viața care ne înconjoară, pentru ca să ne regăsim în ea, pentru ca să nu mai pară ceva arhaic, un anacronism”³⁴⁹.

Celălalt factor de inovație, influența literaturii străine, merită și el atenție. Un folclorist ca Ovid Densusianu nu putea să nege valoarea folclorului și a culturii populare și nici n-a făcut-o vreodată. Dar el este pătruns de evidența fenomenului de osmoză literară, de necesitatea acceptării influențelor fecunde. Va scrie deci, polemizând cu tradiționaliștii de dreapta:

„Să fi rămas la literatura noastră veche, să nu fi căutat să mai învățăm și de la alții – ce departe am fi ajuns... Să fi căutat să ne inspirăm numai din popor – bogată ar mai fi fost literatura noastră de azi... De unde am fi putut lua atâtea genuri literare pe care nu le cunoșteam și care dau tocmai literaturilor moderne caracterul lor? De unde am fi putut lua literatura dramatică, cum am fi putut avea și noi o literatură de nuvele și de romane? Cum? Trebuia și ar mai trebui încă, cum ne spun mereu atâția, să ne oprim numai la doinele și baladele noastre

³⁴⁸ Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 1, 1 martie 1915, p. 2-3.

³⁴⁹ *Idem*, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. II, p. 13.

în poezie? Și versificația noastră trebuia s-o lăsăm la formele rudimentare ale versurilor din popor?”³⁵⁰

Istoria literară confirmă și această observație:

„Prin victoria simbolismului se va înțelege încă o dată că literatura unei țări nu se poate izola de curentul de idei care însuflețește alte literaturi”.

Acuzat de tendințe imitative, mecanice, existente în practica simbolismului, teoreticianul va legitima doar principiul influenței creatoare, care nu usucă, ci numai fertilizează virtualitățile proprii:

„Să nu se spună că toată literatura noastră simbolistă e o imitație palidă a celei străine. Recunoașterea acelorași principii care călăuzesc și pe scriitorii din alte țări nu înseamnă imitație, pentru că aceste principii sunt numai punctul de plecare ce duce spre realizarea artistică”³⁵¹.

Nu trebuie uitat nici faptul că același Ovid Densusianu a condamnat, încă din 1900, „cultul exagerat pentru tot ce vine din apus”³⁵². Pasiunea criticului pentru literaturile străine n-a degenerat niciodată în exaltare.

Această apologie a inovației, exprimată, precum se constată, în forme rezonabile, găsește deplină aprobare în toate cercurile modernisto-simboliste, inclusiv la simpatizanți universitari, precum Pompiliu Eliade³⁵³. În revista de tiraj *Flacăra*, C. Banu adoptă chiar stilul polemic:

³⁵⁰ *Idem, Puriștii noștri în artă, Vieța nouă*, vol. I (1905), p. 460.

³⁵¹ M. Cruceanu, *op. cit., Rampa*, I, 65, ianuarie 1912.

³⁵² Ovid Densusianu, *Școala latinistă în limba și literatura română, Noua revistă română*, I, 1, 1 ianuarie 1900, p. 24.

³⁵³ Pompiliu Eliade, *Cu privire la Maurice Maeterlinck*, București, *Flacăra*, 1912, p. 14.

„A recomanda în artă vechile făgașe, imitarea servilă a înaintașilor, respectarea canoanelor stabilite este o ineptie. Artă nu trăiește decât dintr-o veșnică înnoire”³⁵⁴.

A existat, fără îndoială, în simbolism și o anume emfază a inovației, proclamarea sa în stil de manifest aproape bombastic. Dacă privim însă cu atenție, constatăm că această atitudine formează o specialitate doar la Ion Minulescu. În *Revista celorlalți*, în 1908, poetul lansează cuvântul de ordine: „Aprindeți torțele!”

Dar ea este destul de slabă, căci ceea ce stăpânește conștiința poetului este de fapt impulsul afirmării eului într-o ipostază originală, așa cum și spune în *România noului venit*:

Veniți!...

Veniți să vă aprind în suflet lumina stinselor făclii

Și-n versuri fantasmagoria și vraja noilor magii.

Iar cânturile noastre –

Cânturi, cu care azi cerșiți o pâine,

Să le-ncunun cu violetul aureolelor de mâine!...

Prin antiteză și exagerare poetică, inovația profundă se prefăce uneori în goană după inedit și originalitate cu orice preț, în forme chiar stridente, cum și afirmă, de altfel, o declarație de principii simboliste din 1912:

„Înțelegem... să călcăm drumuri neumbrate și să născocim motive noi”³⁵⁵.

Așezat pe această poziție, simbolismul, ca orice curent „modernist”, face eroarea de a transforma în mod automat ideea de noutate în aceea de valoare. Este o perspectivă greșită, care va sta mai târziu la baza teoriei lui E. Lovinescu de-

³⁵⁴ C. Banu, *Poezia nouă*, I. Flacăra, V, 29, 30 aprilie 1916.

³⁵⁵ *Insula*, I, 1, 18 martie 1912.

spre „mutația valorilor estetice”, îmbrățișată cu tenacitate până la sfârșitul vieții și de Ion Minulescu:

„Cu cât o formulă nouă de artă produce mai multă nedumerire în momentul apariției ei, cu atât mai mult ea capătă o mai lungă viabilitate în patrimoniul artistic al trecutului”³⁵⁶.

Dar „nou” și „vechi”, în ele înseși, nu sunt în mod obligatoriu și în orice condiții atribute estetice. O operă „nouă” poate fi lipsită de valoare, după cum una „veche” poate fi foarte valoroasă și trebuie arătat că au existat și unii simbolști, care, foarte lucizi, și-au dat seama tocmai de acest adevăr de bum-simț:

„Ne numim simbolști fiindcă ne trebuie etichetă. Acei ce vom avea talent vom rămâne, oricâte pietre ni se pregătesc. Ceilalți ne vom duce la porțile uitării, ca și cei fără de talent dintre sămănătoriști și poporaniști. Școala nu proteja pe nimeni și n-are nici o forță. Talentul e unica selecțiune”³⁵⁷.

În perioada afirmării futurismului și a altor curente de avangardă, ideea de noutate a fost, într-adevăr, absolutizată, declarată valoroasă în sine, dar tocmai în această epocă Lenin lua atitudine:

„Frumosul trebuie păstrat, trebuie să fie luat ca model, trebuie să pornim de la el, chiar dacă-i vechi. De ce oare să întoarcem spatele frumosului autentic, să renunțăm la el ca la punctul de plecare pentru dezvoltarea ulterioară, numai pentru că e vechi? De ce să ne închinăm în fața a ceea ce este nou ca în fața unui zeu, căruia trebuie să i te supui numai pentru că «este nou»? Este un nonsens, un adevărat nonsens”³⁵⁸.

Atât de înrădăcinată este ideea de „noutate” în cercurile simboliste, încât, hipertrofiată la exces, ea ține loc și de conți-

³⁵⁶ Ion Minulescu, *Nu sunt ce par a fi*, *Revista Fundațiilor*, VIII, 10, 1941, p. 73.

³⁵⁷ B. Fundoianu, *Făgăduința lui Petru, cu o lămurire despre simbolism*, Iași, 1918, p. 5.

³⁵⁸ Lenin, *Despre literatură*, București, Ed. P.M.R., 1948, p. 248.

nut, și de definiție exactă, și de demonstrație estetică. Noutatea prin ea însăși începe să fascineze. Prestigiul său literar devine incompatibil – și numai pentru faptul că se opunea tradiției inovația era din principiu recomandabilă, valoroasă, îndreptățită pe plan de istorie literară. Deci prin faptul că simbolismul este o „revoluție estetică” (precum la Ovid Densusianu³⁵⁹), o violentare a tradiției, o „protestare împotriva lipsei de inițiativă artistică de pe vremuri” (la N. Davidescu), el este, prin definiție, valabil și de preț³⁶⁰.

Excluderea precizării conținutului acestei inovații lasă însă afirmația fără o bună justificare. Dar ea este simptomatică pentru mentalitatea teoreticienilor simbolişti, care au mai toți tendința transformării ideii de noutate în fetiș literar, fără selectivitate, fără spirit critic. Este evident că o astfel de poziție extremă, legitimă în punctul său de plecare istoric, reprezintă o atitudine greșită, azi chiar condamnabilă, întrucât înlesnește infiltrarea oricăror influențe literare formaliste.

Acestea fiind premisele, vom înțelege mai bine poziția simboliştilor față de ideea de tradiție estetică, și prin extensivitate, față de orice fel de tradiție. Istoria disputei între tradiție și inovație în cultura română nu s-a scris încă. Când ea va fi dusă la bun sfârșit, se va vedea însă că ceea ce simboliştii au combătut în tradiție a fost numai o anumită accepție conservatoare, anchilozată, reacționară, a ei. În această perspectivă, simbolismul se situează, incontestabil, pe linia marii tradiții a inovației constructive, care de la iluminism înainte formează una din liniile de direcție ale istoriei culturii române. Dar el a respins numai extremismul tradiționalist, fixitatea intolerantă,

³⁵⁹ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. I, p. VII.

³⁶⁰ N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, București, *Viața românească*, 19121, vol. I, p. 14, 16.

conservatorismul reacționar. Nu încape îndoială că acesta era gândul promotorilor simbolismului, și nu altul.

Să cităm nu mai departe pe Ovid Densusianu, aflat în plină luptă cu sămănătorismul, apoi cu foile naționaliste. Preocuparea sa constantă nu este refuzul tradiției ca atare, ci doar respingerea fixității, oprirea evoluției literare, stagnarea poeziei la un moment depășit al vieții noastre istorice. Deci nu orice fel de tradiție era criticată, ci numai tradiția pur negativă, adversară din principiu a complexității, subtilizării și îmbogățirii literaturii, cu noi conținuturi, teme și forme de expresie:

„Până acum am ținut mai mult la un romantism simplu, naiv, original, poate, într-un fel, dar de o originalitate primitivă, de vorbe și gânduri care nu spun nimic extraordinar. Idealul nostru nu trebuie oprit aici – ar fi să ne mărginim la un rol prea șters... Nu văd, ca mulți, idealul vieții noastre aici, în prelungirea unui chip din alte vremuri de a înțelege lucrurile – e ideal de bătrâni sau de suflete îmbătrânite, care se întorc mereu spre trecut, trăiesc din umbra zilelor apuse, în neputința lor de a întrezări zări mai frumoase”³⁶¹.

Nici vorbă deci de furie iconoclastă, de negare radicală și globală a tradiției, ci exclusiv de combaterea tendinței de a transforma ideea de tradiție în cenzură intolerantă a oricărui gen de inovație. Dacă spiritul critic la acest teoretician simbolist este viu, el este îndreptat exclusiv în această direcție:

„Nu ne-am închinat superstițiilor, nu am bolborosit pe catechisme învechite, nu am rămas robi ai prejudecăților”³⁶².

Se constată, este adevărat, și un antitraditionalism sistematic. El se întâlnește totuși numai la unii poeți și publiciști simbolști tineri, în anii premergători primului război mondial, când ideea de „revoluție”, înțeleasă în diferite feluri, începea

³⁶¹ Ovid Densusianu, *Românismul nostru, Vieața nouă*, I (1905), p. 219.

³⁶² *Idem, Drumul pe care l-am străbătut, Vieața nouă*, XI, 1, 1 martie 1915, p. 2.

să-și facă loc în conștiințe. De abia acum „tendința de vagă nemulțumire față de aceea ce a oferit trecutul”³⁶³ începe să ia forme total negative, chiar nihiliste. Ca exponent al acestei direcții poate fi citat același Ion Minulescu, ale cărui convingeri literare sunt uneori pline de erori ca acestea:

„Tradiția n-a creat decât copişti, papagali, savanți și caligrafi”³⁶⁴.

O astfel de poziție extremă, care frizează paradoxul, reprezintă de fapt, în simbolismul românesc o atitudine destul de singulară. Ceea ce se constată, ca linie dominantă, este numai tendința de îmbogățire și de amplificare a tradiției, și nu de negare categorică. Își face deci loc și în simbolism ideea că adevărata înțelepciune estetică trece printr-o cale de mijloc, aproximativ la jumătatea drumului între sclerozare și disoluție inovatoare, și sunt indicii că găsirea unei soluții intermediare a preocupat chiar prima generație simbolistă, în special pe Ștefan Petică:

„Poezia nu are altă cale de ales, în înalta sa menire, decât sau să se închidă într-un patriotism peste măsură de tendențios, sau să caute străinătatea și minunatele sale podoabe. Cu alte cuvinte, poezia nu poate fi decât baladă patriotică sau odă de ocazie. Tristă soartă!”³⁶⁵

Dacă se examinează cu băgare de seamă textele cu caracter programatic ale lui Ovid Densusianu, se observă cu ușurință că, în concepția sa, tradiția nu reprezintă decât o bază de plecare, un punct ferm de sprijin pentru noile construcții. Credem că nu greșim dacă definim preocuparea de bază a lui Ovid Densusianu și a simboliștilor de lângă el drept o încercare de conversiune artistică, la nivelul sensibilității moderne, a

³⁶³ A[lfred] H[efter], *op. cit.*, *Vieța nouă*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 200.

³⁶⁴ Ion Minulescu, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor*, VIII, nr. 10, 1941, p. 73.

³⁶⁵ Ștefan Petică, *Opere*, Ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 408.

sevei tradiționale, populare. Arta „nouă” nu rupe cu trecutul, ci numai îl reinterpretează, readoptându-l pe măsura gustului estetic și emotivității actuale. În această accepție – moderată – ideea de inovație „îmblânzită” nu numai că nu are nimic „avangardist” în ea, dar reprezintă, dimpotrivă, revendicarea unui proces firesc, curent și inevitabil în toate literaturile:

„E bine, fără îndoială, ca scriitorul să se îndrepte spre popor, să cunoască și mai ales să simtă ceea ce a izvorât din sufletul lui, ce ne spune o doină, un basm, o legendă. Dar aceasta numai ca un mijloc de îmbogățire a motivelor artistice, de variare a expresiilor, de nuanțare mai potrivită, mai energică uneori a ideilor, simțirilor. Un suflet de artist preface, dă o formă nouă, un înțeles mai adânc lucrurilor luate din popor. Deasupra fondului împrumutat, mai naiv, mai simplu, trebuie să se înalțe personalitatea de o alcătuire mai bogată, mai fină, mai complicată a artistului. Așa au înțeles artiștii mari inspirația din popor”³⁶⁶.

Astfel elaborate, noile creații se tezaurizează. Ele se transmit noilor generații, care-și pot lua zborul artistic sorbind efluviile întregului depozit de sedimentări anterioare:

„Tradiție literară înseamnă, prin urmare, transmiterea producțiilor de valoare netăgăduită; ea este aceea care continuă un ideal literar superior, este, cu alte cuvinte, îndrumarea mai departe, sfătuitoarea care ne deschide drumuri noi”³⁶⁷.

Totdeauna Ovid Densusianu a arătat că noile achiziții ale simbolismului nu sunt posibile decât prin asimilare creatoare, apoi integrată vieții prezente, a tradiției:

³⁶⁶ Ovid Densusianu, *Rătăcirii literare, Vieța nouă*, I, 1, 1 februarie, 1905, p. 6.

³⁶⁷ Ovid Densusianu, *Ideal și îndemnuri, Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1909, p. 236-237.

„Numai o cultură intensă și întemeiată pe o lungă tradiție îți dă putere să te ridici în sferele abstracțiunii, să fii un erou al idealismului”³⁶⁸.

Există, prin urmare, o continuitate între generații, așa cum și Ion Minulescu declară în *Românța noastră*:

*Pe-același drum,
Mânați de-același îndemn nefast al năzuinții –
De-aceleași neînțelese avânturi spre tot mai sus,
Pe același drum,
Pe unde ieri, trecură poate
Străbunii noștri
Și părinții,
Pe unde, unii după alții, drumeții trec de mii de ani,
Noi –
Cărora ni-i dat să ducem enigma vieții mai departe
Și doliul vremilor apuse
Și-al idealurilor scrum,
Pe același drum,
Vom trece mâine cerșind din țițerile sparte,
La umbra zidurilor mute
Și-a secularilor castani!*

Dar raporturile sunt inversate. Simbolistii nu mai au idealul neoclasic al lui André Chénier, care cerea să se scrie: „versuri antice” cu „idei noi”. Dimpotrivă, „ei nu caută decât forme noi pentru lucruri vechi”³⁶⁹, noțiunile acestea fiind, de fapt, într-o înlănțuire dialectică. Ce este azi „nou”, mâine va fi „vechi”. Cât privește tradiția, ea va include prin asimilare toa-

³⁶⁸ *Idem, Spre literatura pe care trebuie s-o avem, Vieața nouă*, X, 3, 1 mai 1914, p. 71.

³⁶⁹ Ion Minulescu, *Aprindeți torțele, Revista celorlalți*, I, 1, 20 martie 1908.

te contribuțiile viabile. O „inovație”, o „violentare” azi revoluționară a tradiției, mâine poate să pară inofensivă. Această negație va fi apoi negată la rândul său, în serie infinită:

„Intensitatea acestei violentări, adică unghiul de deviație de la o normă viabilă, pentru un moment, nu numai că nu strică nimic, dar poate chiar că a fost o adâncă necesitate; ajunsă la maximum ei de intensitate, se va nega singură cu de la sine propulsiune și va stabili o nouă stare de echilibru inițial, pe care l-a stricat o clipă, pentru a-l reface pe noi baze, imediat. Rezultatul acestui lucru însă va rămâne și va fi viabil. Ceea ce ne interesează e acest, în tendințele lui, nobil început”³⁷⁰.

N-ai bănuî că Ion Minulescu profesează, de fapt, aceeași dialectică a tradiției și inovației, și totuși ideea sa este clară:

„Artă tradițională nu există. Există numai posibilități personale de creații artistice variate, care cu timpul, pot deveni tradiționale, dar numai sub forma unor opere definitiv realizate și intrate în patrimoniul artistic al unui popor”³⁷¹.

Reprezentând în ideologie tendințe istoricește bine marcate, symbolismul va profesa nu numai acest tip de dialectică, dar și pe aceea a saltului.

Inovația este, de fapt, o mutație, un moment estetic inedit, revoluționar față de trecut, în măsura în care-l neagă. Se admite deci uneori și arderea etapelor, intrarea pe cale revoluționară în circuitul contemporan al literaturii, chiar dacă situația dintr-o literatură n-ar presupune numaidecât symbolismul ca etapă necesară, inevitabilă, consecventă:

„S-a zis că symbolismul, chiar dacă ar fi să-l admitem la noi, trebuie să vie după un romantism, un clasicism român. Atunci, poeții noștri romantici de ce nu au așteptat mai întâi

³⁷⁰ N. Davidescu, *op. cit.*, I, p. 16.

³⁷¹ Ion Minulescu, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor*, VIII, 10, 1941, p. 73.

constituirea unei literaturi care să echivaleze cu clasicismul francez?”³⁷²

Însă, din tot ce precede, se vede limpede că simbolismul nu s-a considerat niciodată un fenomen întâmplător, de generație spontanee. El are (și-și recunoaște) origini sociale, psihologice, estetice precise. Este deci pregătit de o tradiție. Apariția sa nu se produce în vid. Tendințele sale novatoare, cum s-a mai arătat, se fac fără negarea sistematică a poeziei precedente³⁷³. Inovația prin imitație mecanică, neselectivă, nu se constată în permanență și, în orice caz, nu este recomandată:

„Am ajuns la perioada de maturitate în care știm să împrumutăm de la străini numai ce poate mări bogăția noastră sufletească, ce poate trezi forțele noastre de creațiune intelectuală”³⁷⁴.

O revistă primitoare de simbolism, în 1908, ca *Pagini literare*, se declară – fără nici un fel de prejudecăți – inovatoare și, bineînțeles, nu tradiționalistă. Față de trecut și prezent „putem avea aceeași dragoste și același dispreț”³⁷⁵.

Mai mult, ceea ce se constată este o ambiție net exprimată, de integrare în tradiția literară românească, evidentă nu numai la Ovid Densusianu, dar și la simboलिști de ultimă serie și, implicit, de avangardă. B. Fundoianu greșea profund când scria că suntem „lipsiți de trecut, deci și tradiție”. Dar tot el recunoaște că „termenul de simbolism, înfiat apriori”, este totuși „acomodabil cu tradiția...”. Se admite, de asemenea, necesitatea istorică a apariției simbolismului românesc, integrabil tradiției, prin însăși originile sale morale:

„N-ar trebui să se creadă însă că românii devin simboलिști ori romantici fiindcă așa se scrie în străinătate. Pentru cel vă-

³⁷² P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieța nouă*, XII; 1, 1 martie 1916, p. 8.

³⁷³ Dumitru Micu, *Op. cit.*, p. 179, 200, 260, 306-307.

³⁷⁴ M. Cruceanu, *op. cit.*, *Rampa*, I, 65, ianuarie 1912.

³⁷⁵ [Barbu Nemțeanu], *Pagini literare*, I, 1, 1 iulie 1908.

zător, sunt pricini mai profunde. Romanticismul pentru clasicism și simbolismul pentru romantism sunt adevărate revoluții sufletești și intelectuale cu perspective și căi”³⁷⁶.

De loc ostili – între aceste limite – ideii de tradiție, simbolizării vor recunoaște, nu prea des și totuși deschis, că există chiar și un „specific național”, la care ei simt că participă. La început, Ștefan Petică, pune problema în termeni generali, înaintea lui G. Ibrăileanu:

„Pentru ca arta să-și îndeplinească menirea sa, fără a lovi în predispozițiunile intelectuale și sentimentale moștenite, ea trebuie să fie însăși chintesența realizată printr-o sinteză superioară a acestor predispozițiuni. Ea trebuie să cuprindă ceea ce constituie esența unei națiuni”³⁷⁷.

Apoi apare ideea că acest „specific” (dat inevitabil) este infuz în orice creație poetică, inclusiv simbolistă:

„Astfel, în chip fatal, purtăm cu noi pretutindeni, în orice moment, fără să avem uneori conștiință, imaginea patriei: o avem în ochi, în urechi, în toate simțurile, în noi înșine”.

Și mai caracteristică este convingerea că simbolismul nu se opune din principiu acestui „specific național”. El nu-l neagă, ci numai îl îmbogățește, așa cum afirmase întotdeauna și Ovid Densusianu:

„Simbolismul a venit deci să deștepte, să formeze, să ajute libera înflorire a geniului nostru național. Dar, tot cu privire la rasă: e curios cum naționaliștii noștri, care sufăr de mania persecuției sufletului latin, uită că simbolizării nu scriu în... *esperanto*”.

Dar, se înțelege, simbolizării vor respinge întotdeauna înțelegerea acestui „specific” în sens etnic, rasist, în care direcție se lansează adevărate pamflete:

³⁷⁶ B. Fundoianu, *op. cit.*, p. 5-6.

³⁷⁷ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 421.

„Rasa în sus, rasa pe dincolo, rasa e pentru «naționalistul» român pretextul de a nu se spăla, de a nu munci, de a nu citi, de a nu gândi, de a nu îngădui nici o năzuință spre progres. Rasa! S-a agitat destul acest spectru. Rasa, rasa, rasa... În definitiv, cine o cunoaște, cine știe precis cei-i place și ce ba?”

Dacă există, rasa este în orice caz un proces evolutiv, deschis și alogenilor, așa cum literatura franceză a dat strălucite exemple, chiar în cazul simboलिष्टilor, cooptând greci, irlandezi, americani, flamanzi, evrei etc. Aceste teze se dezvoltau la *Vieața nouă* și aiurea, spre marea iritare a „prejudecăților naționalistilor de la noi”³⁷⁸.

Așadar, față de îngustimile ideologiei șovine, reacționare, poziția simbolismului, în controversa tradiție-inovație, este întru totul moderată, pozitivă și, cu observațiile amintite, chiar întemeiată. Ea așază estetica simbolistă pe o bună linie de plecare. Dacă va cunoaște pe parcurs și abateri, ea se va repropria totuși cu regularitate de adevăr, printr-un joc de oscilații specific întregului curent.

3. ELIBERARE ȘI INTEGRARE

Preluarea într-un mod specific a tradiției și în tot cazul tendința de emancipare de sub tutela sa riguroasă, dogmatică, face ca simbolismul să se considere, încă de la apariție, drept o mișcare de eliberare poetică. În condițiile istorice date, simbolismul nu putea să apară și nici să se apere fără legitimarea acestui gest de eliberare. Iar eliberare fără invocarea dreptului la libertate nu este cu puțință. De aceea, nu poate surprinde faptul că estetica simbolistă face mare caz de ideea de libertate în artă. Simbolisții voiau să fie „liberi” față de eminesciana-

³⁷⁸ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieața nouă*, XI, 11, 1 ianuarie 1916, p. 343-344, 345, 347.

nism, sămănătorism, naționalism, și din acest punct de vedere pornirea lor era îndreptățită.

Lucrurile se complică prin aceea că ideea de libertate în artă, sub impulsul influențelor străine și mai ales al teoriilor lui Remy de Gourmont, tinde să se transforme în principiu absolut, conform silogismului: arta este liberă, simbolismul este artă, deci simbolismul este liber. Liber de orice constrângere, disciplină, condiționare, responsabilitate, printr-o libertate nu numai de fapt, dar și de drept, pe care simbolismul începe s-o revendice cu mult zgomot, dar fără o analiză serioasă a noțiunilor.

Cu toate că ideea de „libertate” în simbolism nu cunoaște nici un fel de dezvoltare, reducându-se la o simplă revendicare abstractă, înțelesul său este limpede. Despre libertate simboलिष्टii aveau o noțiune pur subiectivă, străină de orice înțelegere filozofică sau științifică a problemei. Cu noțiunile complicate de „necesitate”, „cauzalitate”, „obiectivitate” ei nu-și pierdeau timpul. Sufocați de o anume apăsare, ei simțeau nevoia subiectivă a eliberării și transformau această reacțiune psihologică într-un principiu general artistic. Sub acest aspect, simbolismul nu prezintă nici o originalitate. El repetă, de fapt, poziția romantismului față de clasicism, și este de notat că teoreticienii curentului fac analogii tocmai cu mișcarea *Sturm-und-Drang*³⁷⁹. Cât privește pe Ovid Densusianu, el se exprimă la fel:

„Ca și romanticii, simboलिष्टii au plecat de la principiul libertății în artă, principiu care a dus, de o parte, la lărgirea domeniului de inspirație, iar de alta, la reforma tehnicei poetice”³⁸⁰.

În esență, simboलिष्टii vor cere „libertatea conștiinței artistice”³⁸¹, pe care o înțeleg în accepție mic-burgheză, individua-

³⁷⁹ D. Caracostea, *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 166.

³⁸⁰ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și poezia nouă*, I, p. 62.

³⁸¹ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 9, I noiembrie 1915, p. 305.

listă, chiar anarhică, prin trimitere la definiția, mereu repetată, a lui Remy de Gourmont³⁸².

Este un punct destul de vulnerabil prin faptul că nu libertatea, indiferent de înțelegerea ei, formează una din notele definitorii ale simbolismului. De la Renaștere încolo, numeroase personalități și programe poetice au invocat „libertatea în artă”, fugind de constrângere morală, religioasă, dogmatică, de reguli estetice fixe etc. În prefața la *Les orientales*, V. Hugo spunea: „Poetul este liber”. În prefața la *Le livre des masques*, Remy de Gourmont cerea la fel: „Libertatea artei”, și cât de puțin specific „simbolist” este un astfel de principiu vede oricine.

Dar, chiar dacă ar fi de cea mai pură esență simbolistă, ideea libertății în artă nu poate fi îmbrățișată pentru motivul că, așa cum uneori se și recunoaște, ea este iluzorie³⁸³. O poezie liberă de coordonatele timpului său, de ideologia și valorile epocii în care este scrisă, reprezintă un fenomen paradoxal, utopic, practic imposibil, și simbolistii s-au lăsat furați de această himeră. Și apoi, una este a preconiza „sinceritatea” inspirației și a cita pe Verlaine, cu al său principiu: „L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même³⁸⁴,” și pe André Beaunier („Trebuie mai întâi ca poetul să aibă sinceritatea senzațiilor sale”, *La poésie nouvelle*, Paris 1902), și alta să traduci această recomandare prin „individualism”³⁸⁵. Adică să confunzi planurile și să devii apologetul individualismului absolut în artă. Pe această cale ajungi inevitabil la concepția

³⁸² N. Davidescu, *Începuturile poeziei noi în Franța. Izvoarele simbolismului românesc*, *Universul literar*, 18 iunie 1938.

³⁸³ *Idem*, *Adnotații în marginea simbolismului*, *Flacăra*, VII; 31, 4 august 1922, p. 495.

³⁸⁴ „Arta, copiii mei, înseamnă a fi absolut tu însuți”.

³⁸⁵ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 10, 1 decembrie 1914, p. 309; *Dante și simbolismul francez*, *op. cit.*, 809, octombrie-noiembrie, 1921, p. 189.

unei literaturi aulice, scrisă exclusiv pentru „elite”, apoi la disprețul masei, la estetism și gratuitate. Într-o zonă a sa restrânsă, estetica simbolistă a răspândit la noi și astfel de idei, provenite în parte și din unele atitudini ale lui Macedonski, care cerea „închiderea templului pentru profani”³⁸⁶.

Deși nu prea insistentă, teoria artei pentru „elite” apare în gândirea lui Ovid Densusianu, fiind de altfel conformă cu spiritul întreg al doctrinei³⁸⁷. Cu unele nuanțe însă. Deși constată un conflict între „artist” și „mulțime”, Ovid Densusianu caută, totuși, să micșoreze distanța între acești doi factori și nu s-o mărească, așa cum ar face-o un alt estet ireductibil. Idealul său este continua ridicare a masei la nivelul „elitelor”³⁸⁸. Altfel spus, el cere intensificarea operei de educație estetică populară, ceea ce este foarte laudabil. El militează pentru frumusețea cotidiană, pentru răspândirea educației estetice în sfere largi, inclusiv școlare³⁸⁹. Este o inițiativă remarcabilă pentru anul 1910. Propaganda simbolistă bate chiar monedă pe această temă.

O observație identică și pentru apologia „artei pentru artă”, pe care Ovid Densusianu, cam dezabuzat de perpetuarea acestei formule lipsite de sens, totuși o face. În accepția sa, noțiunea de „artă pentru artă” este sinonimă cu arta „înaltă”, obsesia sa estetică:

„Și această artă înaltă e «arta pentru artă», degajată de orice căutare cu insistență a unui efect anumit, de orice încătușare a ei în lanțurile intime de tirani ai gândirii sau simțirii. E arta în care conștiința artistică e desăvârșită, în care se întâl-

³⁸⁶ Al. Macedonski, *Symbolismul, Țara*, II; 62, 2 iulie 1895.

³⁸⁷ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 378.

³⁸⁸ Ovid Densusianu, *Conferențele «Vieții nouă», Artistul și mulțimea, Vieța nouă*, VI, 2, 1 martie 1910.

³⁸⁹ *Idem, La întemeierea Societății pentru cultură artistică în școală, Vieța nouă*, VI, 2, 1 martie 1910.

nesc cultul formei impecabile cu nobleța, seninătatea și puterea de inspirațiune. E arta adevărată”³⁹⁰.

Firește, printre simbolişti nu acesta era înțelesul obișnuit al formulei, ci acela estetizant și „autonomist”, așa cum decretă Ion Minulescu:

„Arta este strict individuală, autonomă, absurdă și, dacă vrei, chiar inutilă. Ea nu există decât în exemplare unice, ca și nedumerirea lui Hamlet, în mijlocul familiei și a demnitarilor de la curte – oameni normali și foarte cumsecade”³⁹¹.

Trebuie totuși reținute aceste fluctuații ideologice, foarte concludente pentru orientările esteticii simboliste, lipsite de unitate și de direcție unică. Poetica simbolistă este atât de preocupată de justificarea „eliberării”, încât în această tendință se confundă și lucruri bune și rele, atitudini legitime și reprobabile, într-un amestec adesea inextricabil. Eliberarea față de tradiții anhilozate, reguli, de o parte, dar și față de epocă și actualitate; eliberare față de artificialități, maniere, și deci autenticitate, dar și față de disciplina creației. Străbatem o zonă prin definiție contradictorie, tipică psihologiei simbolismului, și încă n-am enumerat toate aspectele și erorile „eliberării”.

Ecou, în parte, al teoriilor puriste ale simbolismului francez³⁹², și în simbolismul românesc se observă, uneori, tendința de „purificare” a poeziei, prin izolare și eliberare de tot ce nu este specific esenței sale.

Vom citi atunci și la noi definiții ca acestea:

„Simbolismul înseamnă ridicarea frumosului în forme de sine stătătoare, valorificarea artei prin elementele ei specifice”³⁹³.

³⁹⁰ *Idem, Artă pentru artă, Vieța nouă*, II (1906), p. 73.

³⁹¹ Ion Minulescu, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor*, VIII, 10, 1941, p. 73.

³⁹² Guy Michaud, *op. cit.*, p. 178, 713-714.

³⁹³ A[lfred] H[efter], *op. cit.*, *Versuri și proză*, III, 7, 1 aprilie 1914, p. 203.

sau:

„Ideea de libertate, de data asta înțeleasă ca o orientare a lirismului spre un lirism pur, liber de orice ingrediente străine, inutile, dacă nu vătămătoare esenței lui proprii. Până acum câțiva ani, poezia... s-a fost ea însăși, pe deplin, nu se despărțea de loc de elocvență, de filozofie, ori de istoria anectodică, observă cu dreptate Robert de Souza. Apariția simboliştilor a dezrobit astfel poezia, constituind-o ca o artă particulară, independentă de orice altă formă de expresiune”³⁹⁴.

Teoria va fi făcută, ulterior, sub influența abatelui Brémond, și de Ion Pillat³⁹⁵, numai că și de data aceasta se trece dincolo de adevăr, în cealaltă extremă. Ambiția de a elimina din poezia proza, declamația, oratoria, tezismul conceptualist, este legitimă. Poezia reprezintă un mod specific de reflectare a realității obiective și subiective. „Ideile” sunt traduse în poezie în mod concret-senzorial, prin imagini. Și în Apus, și în poezia noastră, simbolismul a adus o contribuție la sensibilizarea poeziei, la dezabstractizarea sa, la părăsirea reflexivității uscate, stil Vlahuță, P. Cerna. Dar a crede că poezia poate fi sterilizată de orice valori eterogene, că epicul trebuie izgonit în mod absolut, că epoca nu se reflectă de loc în conștiința poetului, unde nu trebuie să străbată nici un fel de atitudini sociale, etice, contemporane, reprezintă o mare eroare. Ea este însă tipică „autonomiştilor” de totdeauna și de pretutindeni, și nu numai simboliştilor.

Voind să se elibereze de discursivitate, de proză, de tezism, simbolismul tinde să împingă uneori poezia și în astfel de zone sterile, printr-o anume „purificare” iluzorie. Din ferire însă, această direcție n-a luat niciodată la noi dimensiunile experienței lui Mallarmé, ratate în esență.

³⁹⁴ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 8, 1 octombrie 1915, p. 237-238.

³⁹⁵ Ion Pillat, *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*, *Revista Fundațiilor*, IX, 7, 1 iulie 1942, p. 164, 181.

Simbolul poetului care moare în propria sa puritate de gheață (*Le cygne*) nu-și are nici un corespondent românesc. Și nici nu putea să aibă într-o poezie unde bunul-simț și vitalitatea sunt predominante. Dar dacă este așa, atunci ideea izolării de viață nu poate fi decât părăsită, și ea este, în formulări ca acestea, efectiv părăsită:

„Artistul nu poate desigur să rămâie străin de ce se petrece în jurul lui, dar în sufletul lui impresiile se răsfrâng altfel decât la omul de acțiune, la propovăduitorul, apostolul unei idei; ele iau o formă proprie, desfăcută de tot ce amintește *momentul*, partea trecătoare a lor”³⁹⁶.

Așadar reapare în simbolism, sau cel puțin în interpretarea pe care Ovid Densusianu o dădea acestei noțiuni, vechea teorie a „sincerității”, a trăirii vieții, și o astfel de concepție despre artă nu este izolată. Ce se poate înțelege prin formula „artă integrală... culmea spre care năzuiește simbolismul”³⁹⁷, decât însăși expresia totală, integrală a vieții? În „manifestul” lui Stuart Merrill, tradus de Ion Pillat în 1916, ideea de viață transfigurată artistic formează un adevărat articol de *Credo*:

„Cred că Frumusețea e o condițiune de viață desăvârșită, tot ca și Virtutea și Adevărul. Poetul va reaminti oamenilor ideea veșnică a Frumuseții ascunsă sub formele trecătoare ale Vieții nedesăvârșite.

Printre toate formele pe care i le întinde viața, el nu va alege pentru a-și simboliza idee Frumuseții decât pe acelea care corespund acestei idei. Din formele Vieții nedesăvârșite va zămisli din nou viața desăvârșită”³⁹⁸.

Că filozofia elanului vital a lui Bergson constituie un izvor esențial al simbolismului european, faptul este unanim recunoscut de critică. Interesant este că simboलिști români

³⁹⁶ Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Vieța nouă*, II (1906), p. 75.

³⁹⁷ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 10, 1 decembrie 1914, p. 307.

³⁹⁸ Ion Pillat, *Un nou crez: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

rețin și aspectele estetice ale noii concepții, despre care apar chiar articole³⁹⁹. În formulări, definițiile nu sunt rele, și ele stau din nou mărturie de tendința „vizualizării” esteticii simboliste, prezentată ca expresie a dinamismului:

„Idealul de artă inflexibilă, fixă, statică din trecut este în chip logic înlocuit cu un altul de mișcare, de acțiune, de dinamism; el concordă – încă o dată – cu concepția contemporană despre viață și suflet; el apare în însuși felul de inspirație al poetului de azi, în procedeul sugestiv – de redare a inspirației, în materialul oarecum de exteriorizare a ei: versul liber și vorbirea evocatoare. Cunoașteți *L’homme qui marche* al lui Rodin: el e tipic pentru generația noastră, el simbolizează arta contemporană, care se orientează din ce în ce mai multe spre acțiune, spre viața înțeleasă ca mișcare, ca bucurie activă prin toate mijloacele: senzaționale, intelectuale, afective și voliționale le înlesnesc exaltarea eului”⁴⁰⁰.

Natura participă la același ritm de viață, și comentatorii subliniază și prezența acestei teme în simbolism, ca fragment al „vieții integrale”⁴⁰¹.

Același argument este valabil, în esență, și pentru Ștefan Petică. A rupe arta de viață reprezintă pentru el un adevărat nonsens:

„Lumea se răsfrânge măreț în artă și arta împodobește splendid viața; cum în viață arta e punctul cel mai culminant, arta singură îmi dă înțelesul vieții. Este deci o legătură intimă între artă și viață”⁴⁰².

³⁹⁹ H. Bergson și arta, *Fronța*, I, 1, aprilie 1912, p. 7-9.

⁴⁰⁰ P. Păltânea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, X, 10, 1 decembrie 1914, p. 311-312.

⁴⁰¹ N. Davidescu, *Poezia d-lui Ion Minulescu, Flacăra*, VII, 40, 6 octombrie 1922.

⁴⁰² I. Dongorosi, *Foi veștede, Freamătul*, II, 1-3, ianuarie-martie 1912, p. 66.

Cunoașterea vieții sociale va fi atunci suprema necesitate a marelui creator:

„Această cunoaștere a poporului e marea și greaua condițiune care se cere tuturor artiștilor mari. Ea e punctul de unde trebuie să plece orice artist adevărat, dacă țintește la altceva mai trainic decât succesul de librărie și de ziare, ieftin câștigat, ieftin pierdut”⁴⁰³.

Înainte de el Ovid Densusianu (și mai subtil decât el); Ștefan Petică știe să observe și să pună în lumină fenomenul de colectare al experiențelor de viață, disociate, într-un fascicul unic, formulând în felul său dialectica general-particular în emoția estetică:

„Și de ce ne vom ridica mai sus, de ce vom vedea partea socială a frumosului crescând. Solidaritatea și simpatia deosebitelor părți din eul individual constituie primul grad al emoției estetice; solidaritatea socială și simpatia universală apare ca principiul emoțiunii estetice celei mai complexe și mai înalte”⁴⁰⁴.

Nu ne-am risca să susținem extrema accesibilitate a totalității poeziei lui D. Anghel. Este însă sigur că ideea artei aulice, distante, el n-o avea:

„Poezia noastră sentimentală e savantă și nu se adresează decât inițiativelor în literatură”⁴⁰⁵.

Nici Bacovia nu are un astfel de ideal estetic. Poetul este chiar foarte precis în concepțiile sale, care merg către o „artă a vremii”, de largă circulație și transfuzie în mase:

„Poezia nouă, în aceste împrejurări de schimbări sociale, nu mai poate fi lăsată numai la discuțiunile de cafenea de prin orașe; menirea ei este de a fi cunoscută cât mai mult, de toate

⁴⁰³ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 435.

⁴⁰⁴ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁰⁵ D. Anghel, *Opere complete, Proză*, București, Cartea românească, 1924, p. 189.

clasele sociale de cititori, de unde apoi ar putea evolua spre acel viitor promis, pe care îl așteptăm...

Ar fi regretabil ca acest flux de frumos, de care abundă literatura noastră acum, să nu fie răspândit, transfuzat acolo unde se cere, zăbovind în trecut, cu același fel de educație populară, fără a se adăuga partea nobilă din frumosul creațiilor noi.

În felul acesta, operele poezilor actuali și-ar regăsi adevărul ecou, de artă a vremii.

Și fiindcă vorbim de educarea maselor populare, credem că ele au ajuns la maturitatea înțelegerii a oricărui fel de artă, fie ea cât de subtilă...⁴⁰⁶.

Teoria simbolistă propriu-zisă afirmase la timpul său încă din 1909, toate aceste idei. În *Ideal și îndemnuri*, Ovid Densusianu ceruse cea mai deplină integrare, osmoză și sincronizare istorico-socială:

„Astăzi poezii trebuie să ia și ei parte la frământările sufletești ale timpului, trebuie să lase porțile gândului deschise la toate ideile ce stăpânesc lumea”⁴⁰⁷.

4. TEORIA SIMBOLULUI

Mulți au confundat în trecut „simbolismul”, curent literar complex, cu „simbolul”, dar azi istoria literară poate reacționa cu deplin succes împotriva acestei viziuni simpliste, vulgarizatoare, împotriva căreia protestase și E. Lovinescu⁴⁰⁸. Simbolismul nu este sinonim cu frecvența mai mare sau mică a simbolurilor în poezie; estetica sa nu se rezumă nici pe departe la o teorie a simbolului. În simbolismul românesc s-a discu-

⁴⁰⁶ G. Bacovia, *Opere*, București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 240-241.

⁴⁰⁷ *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1909, p. 247.

⁴⁰⁸ E. Lovinescu, *Critice*, IX, București, Ancora, 1924, p. 47, 175.

tat, într-adevăr, despre definiția și funcția simbolului. A existat și tendința identificării mecanice a celor două noțiuni, efect în genere al înrâuririi manifestelor literare franceze. Însă cine mai poate accepta definiția simbolismului așa cum era formulată ea înainte de 1900? Concluzia „simbolism” = „simbol” este una din cele mai grave care circulă în jurul acestei curent, și trebuie arătat că vinovați, în bună parte, sunt chiar simbo-liști, destul de diletanți în materie de formulări teoretice.

Să observăm, mai întâi, vagul, imprecizia și echivocul supărător al definițiilor de bază, cauză pentru care simbolismul a fost atât de parțial și de inexact înțeles încă de la apariție. Dacă cităm pe Macedonski, primul care riscă, în 1892, o definiție, simbolismul este: „Numele modului de a exprima prin *imagini*, spre a da naștere cu ajutorul lor *i d e i*”⁴⁰⁹.

A „sugera idei”, cum scrie Macedonski, este o expresie foarte elastică de natură a corespunde atât artei simbolice, de tip tradițional, alegoriei, cât și simbolului în sens modern, specific „simbolist”. Definiția se repetă aidoma în 1895⁴¹⁰. În 1903, el vorbește, cu referință la pictură, de „simboluri ale ideii, alfabetul cu ajutorul căruia lucrurile neînsuflețite prin grai”⁴¹¹.

Mai puțin persistența noțiunii de „idee”, echivocă, formularea arată un început de orientare exactă, dar Moréas și Ghil (de unde probabil se inspiră Macedonski) nu dădeau altă definiție simbolismului⁴¹². Se-nțelege atunci că nici precizările ulterioare nu vor mai fi limpezi.

⁴⁰⁹ Al. A. Macedonski, *Opere*, ed. Tudor Vianu, București, Editura Fundațiilor, 1946, IV, p. 100.

⁴¹⁰ *Idem*, *Simbolismul*, *Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

⁴¹¹ *Idem*, *Cercul artistic*, *Observatorul*, II, 304, 30 noiembrie 1903.

⁴¹² Guy Michaud, *op. cit.*, p. 330, 340, 728.

În *Conferențele «Vieții nouă»*, alt teoretician simbolist este și mai nebulos. Simbolismul ar fi „năzuit de a întrona definitiv ideea, în sensul larg al cuvântului”⁴¹³.

A o „întrona” unde? În artă? Simbolul este un procedeu literar care se folosește încă din antichitate, inclusiv în poezia română contemporană exterioară simbolismului (P. Cerna, D. Nanu etc.). În conștiințe, prin artă? La fel. Termenul acesta de „idee”, extrem de imprecis, care poate fi înțeles în sens de concept, judecată, principiu, metafizic, alegorie, simbol, idee poetică etc., inspiră toate interpretările posibile și este de natură să provoace nenumărate confuzii.

Dacă rămânem la accepția cea mai curentă, aceea a lui Remy de Gourmont, adevăratul critic al simbolismului, pentru care „ideea” este sinonimă cu „gândirea” („*la pensée*”)⁴¹⁴, produsul literar al „ideii” ar fi atunci alegoria, nu simbolul. Simbolismul s-ar transforma într-o artă alegorică, dar eroarea ar fi flagrantă, cum s-a și arătat chiar de către unii simboलिști⁴¹⁵.

Într-adevăr, dacă vorbim de exprimarea „ideilor” prin imagini, noțiunea exactă este, de fapt, aceea de alegorie, nu de simbol. Imaginea unei femei legată la ochi este alegoria ideii de dreptate oarbă, imparțială; aceea a Infantei în rochie de gală, care se plimbă tristă în Escorial, este simbolul sufletului izolat și melancolic. Nici o puțință de confuzie nu poate exista în ce privește conținutul și, mai ales, asupra modului de elaborare a acestor două tipuri de imagini poetice.

În alegorie, ceea ce predomină este procesul intelectual. Vreau să traduc o idee și o sensibilizez printr-o imagine concretă. Ideea preexistă în conștiință, am despre ea o reprezentare conștientă și mă preocupă găsirea unei metafore convenabi-

⁴¹³ *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1909, vol. I, p. 178.

⁴¹⁴ Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, 9 éd. Paris, Mercure de France, 1920, p. 248-

⁴¹⁵ Ion Pillat, *Un crez nou: Simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

le. Întreaga operație este reflectată, lipsită de spontaneitate, artificială, exterioară actului propriu-zis de creație. În acest mod se ajunge la o poezie didactică, abstractă, sentențioasă, și nicidecum la simbolism. Dar teoreticienii simboलिști au protestat împotriva asimilării artei lor cu o poezie de „idei”, adică de noțiuni, și Albert Mockel face distincții foarte limpezi între alegorie și simbol, în vederea demonstrării tezei că simbolismul folosește numai acest din urmă tip de imagine:

„Aș vrea să numesc alegorie acea operă a spiritului uman în care analogia este artificială și extrinsecă, în timp ce simbolul este aceea în care aluzia apare naturală și intrinsecă”⁴¹⁶.

„Alegoria ar fi reprezentarea explicită sau analitică, printr-o idee abstractă, preconcepută; ea ar fi de asemenea reprezentarea convențională și prin aceasta explicită a acestei idei, cum se poate vedea în atributele pe care le dăm eroilor, zeilor, zeitelor, care sunt într-un fel etichete acestei convenții.

Din contră, simbolul presupune căutarea intuitivă a diferitelor forme ideale răspândite în Forme”⁴¹⁷.

Alegoria are nevoie de o interpretare, de o etichetă explicativă pentru a fi înțeleasă; simbolul, dimpotrivă, se bazează pe sugerarea stării psihologice respective. Alegoria este de fapt, un act de convenție; simbolul, un act de „corespondență” obiectivă, spontan perceptibilă, între imagine și emoția pe care o exprimă.

Adesea apar în simbolism – alături de plecări în larg, flori parfumate, animale decorative, peisaje stilizate și fântâni care susură – motive ca Durerea, Moartea, Frumusețea, Cheia, Turnul etc., ca la Ion Minulescu. Sunt aceste simboluri propriu-zise? Ne îndoim, căci conținutul noțional este limpede din capul locului. Avem de-a face, de fapt, cu alegorii, care în

⁴¹⁶ Cf. Tudor Vianu, *Alegorie și simbol, Studii de filozofie și estetică*, București, Casa Școalelor, 1939, p. 125-126.

⁴¹⁷ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 752.

planul poeziei se rezolvă prin imagini de o factură exotică. Rezultă de aici că „ideea”, ca atare, este în realitate secundară în simbolism. Importantă cu adevărat rămâne numai modalitatea de exprimare și de sugestie. Numai despre aceasta din urmă putem discuta – literar vorbind – dacă este realistă sau nu. În planul abstracțiunii, problema devine una de obiectivitate a cunoașterii.

De aici decurge și o altă observație: importanța pe care teoreticienii simboliști o dau „ideii” este exagerată și destul de nesemnificativă pentru definiția estetică a curentului. În ciuda textelor programatice, nu „idea” definește în mod exclusiv și esențial simbolismul, ci numai modul concret de realizare, de exprimare a ideii; anumite particularități, tendințe și nuanțe specifice ale sale.

Ideea devine artă, poezie, simbol, prin imagini sensibile. Imaginea este vehiculul ideii, mijlocul său de expresie, carnea sa. Arta exprimă idei, faptul este evident, demonstrat științific. Esențială, în simbolism, nu este însă prezența sau absența universală a ideii, ci modul de comunicare a acesteia, metoda particulară a reflectării ideii prin imagini. Este un punct crucial, de a cărui soluționare depinde întreaga definiție a esteticii simboliste.

Un altul, nu mai puțin important, este elucidarea definitivă a chestiunii dacă simbolismul se reduce sau nu la folosirea simbolurilor, sau dacă această poezie introduce sau nu tehnica simbolurilor în poezie, căci s-ar putea crede că simbolismul, excluzând alegoria ca antipoetică, aridă și conceptuală, are totuși o afecțiune exclusivă pentru simbol, pe care l-ar fi născut din capul său, precum Jupiter pe Minerva. Dar nici această ipoteză nu se verifică, deși ea a fost mult acreditată de teoreticienii simboliști români, în frunte cu Ovid Densusianu, care au alimentat falsa omologare: simbolism = simbol. Astfel poezia lui Henri de Régnier:

„Se poate numi simbolistă numai întrucât a vrut să îmbrace în simboluri sentimentele moderne”⁴¹⁸.

În această privință lucrurile sunt limpezi și un răspuns poate fi dat repede. Procedeele simboliste sunt mult mai numeroase decât utilizarea, frecventă sau nu, a simbolului. Ele include, cum vom vedea, „corespondențele”, tehnica sugesției, muzicalitatea etc. Nu simbolismul descoperă virtuțile poetice ale simbolului. Simbolul, ca și alegoria, sunt procedee poetice tradiționale, care se confundă cu însăși originea artei. Poezia este imagine, metaforă, simbol, și unii simbolști, ca Verlaine, Henri de Régnier, au și spus-o⁴¹⁹. Ștefan Petică a făcut la noi aceeași observație:

„Cât despre alegorii și metafore, ele nu formează niciodată o trăsătură distinctivă pentru simbolști, căci se găsesc – și încă în mai mare cantitate – la toate celelalte școli”⁴²⁰.

Rămâne deci stabilit că „poezia este prin firea sa însăși simbolică”⁴²¹. Vechimea procedului simbolic în artă este plurimilenar. „El ne întoarce cu mintea la epoca mitologiilor și teogoniilor”⁴²². „Simbolul există de când omul: e-n natura celui ce exprimă să simbolizteze”⁴²³. Simboluri se găsesc peste tot: în poezia medievală, la Petrarca, în Renaștere etc. Ori cât de paradoxală ar părea concluzia, simbolul nu reprezintă câtuși de puțin o notă riguros specifică a poeziei simboliste.

Vechi sau nou, este interesant totuși de stabilit, ce gândeau simbolștii români despre procedeele simbolizării, la ce definiție s-au oprit ei, ce nuanțe noi introduc, eventual, în teo-

⁴¹⁸ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. I; p. 32.

⁴¹⁹ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 394, 397.

⁴²⁰ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 370.

⁴²¹ M. Strajan, *Simbolismul, Ramuri*, VII, 15 noiembrie – 1 decembrie 1912, p. 533.

⁴²² S. Sanielevici, *Simbolism, Pagini literare*, I, 2, 28 ianuarie 1899.

⁴²³ T. Arghezi, *Vers și proză, Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904.

riile apusene, franceze, din care se inspiră. În această privință, rezultatele sunt dezamăgitoare. Un concept clar despre noțiunea de „simbol” nu pare să existe. În orice caz, definiția analitică, sistematică, lipsește cu desăvârșire, și tot ce se poate recolta sunt numai generalități sau mici fragmente, din care cu greu se poate reconstitui scheletul unei concepții propriu-zise.

Am văzut că accepția simbolului ca expresie imagistică a „ideii”, pusă în circulație de Macedonski, nu este nici originală, nici solidă, nici ferită de confuzia gravă cu alegoria. Mai subtilă pare o intuiție aruncată în treacăt de S. Sanielevici, în 1899. El vorbește de:

„Fluiditate, această ambiguitate a simbolului... foarte favorabilă, dacă nu chiar neapărat necesară dezvoltării artei simboliste”⁴²⁴.

Simbolul este o comparație, dar o comparație într-adevăr „ambiguă”. El unifică două planuri, imaginea sensibilă, și conținutul pe care îl exprimă. Dar cu toată sudura lor intimă, ceea ce el proiectează este o serie întreagă de semnificații. Într-un simbol întrezărim totdeauna o nouă ordine, posibilă a universului. Prin momente succesive de sugestivitate și reflexie, ceea ce surprindem sunt analogiile, corespondențele între eu și cosmos, oscilăm, în permanență între un plan al cunoștinței și altul. Dacă „rostul principal al simbolului... e acela de a acorda sensuri lucrurilor”⁴²⁵, simbolul este echivoc, ambiguu, prin însăși esența sa. El poate sugera de fapt sensuri multiple. Asociația prin contiguitate a două imagini, în același timp distincte și totuși identice, simultane⁴²⁶, poate varia ca-

⁴²⁴ S. Sanielevici, *op. cit.*, *Pagini literare*, I, 2, 28 ianuarie 1899.

⁴²⁵ Mihai Ralea, *Explicarea omului*, București, Cartea românească, 1947, p. 199.

⁴²⁶ D. I. Suchianu, *Contribuție la psihologia simbolismului, Aspecte literare*, București, Casa Școalelor, 1928, p. 107.

leidoscopic. Pe această proprietate a simbolului se bazează întreaga sa capacitate de sugestie.

Dându-și seama de echivocul noțiunii de simbol și de deficiențele teoriei simbolului, inclusiv de vechimea acestui procedeu artistic, Ovid Densusianu încearcă, în *Sufletul nouă în poezie*, o punere la punct, care, în realitate, nu face altceva decât să deplaseze discuția. Este drept, criticul subliniază că poezia simbolistă cultivă simbolul nu în mod accidental, ca în trecut, ci programatic, nu periferic, ci central, simbolul constituind „pivotal” poeziei. El reia astfel ideile lui Henri de Régnier, care, în răspunsul la *Enquête sur l'évolution littéraire*, a lui Jules Huret (1891), enunțase exact aceeași teorie⁴²⁷. Acestea sunt însă numai aspectele cantitative, de suprafață, ale chestiunii. Esența problemei stă în faptul că simbolul este dezvoltat numai prin două elemente: starea psihologică și corespondentul său imagistic. Problema centrală devine pentru simbolisti nu existența sau frecvența simbolului ca atare, ci „corespondența” pe care acesta o implică și mai ales „tehnica” de exprimare a „corespondențelor”.

Abordând teoria esteticii simboliste, Ovid Densusianu arată că, de fapt, simbolul „simbolist” (ca să ne exprimăm astfel) nu este niciodată explicit, complet formulat, ci totdeauna eliptic. Unul din termeni, respectiv definirea limpede, prealabilă, a stării emotive lipsește cu totul. Absenți sunt și intermediarii logici posibili, poezia construindu-se exclusiv prin procedee de sugestie, prin producerea de asociații între emoțiile interioare și imagini, care primesc misiunea să exprime întregul fond emotiv și ideologic al poetului, rămas voit în penumbră, dacă nu chiar criptic⁴²⁸. De-abia acum am făcut cunoștință – este necesar să subliniem încă o dată acest lucru – cu esența propriu-zisă a esteticii simboliste. Tot ce se adau-

⁴²⁷ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 747.

⁴²⁸ Conferințele «*Vieții nouă*», București, Seria întâi, 1909, p. 21-22.

gă peste aceste precizări într-adevăr esențiale nu mai reprezintă decât reluări de locuri comune. Sensibilizarea și materializarea „ideilor”, subliniată în 1915 de P. Păltănea, ne reîntoarce la formula macedonskiană din 1892. Fuga de alegorie, capacitatea de sugestie, polivalența simbolului reprezintă, de asemenea, lucruri cunoscute⁴²⁹. Ele sunt puse în circulație și de unele studii consacrate simbolismului, unde se arată că:

„Simbolul exprimă ceva real, existând în imaginile concrete înseși, ceva însă ce nu se poate decât *evoca*, sugera; el e rezultanta asociației în inconștient a senzațiilor de la diferite simțuri, care în loc să se răsfrângă în imagini, se răsfrâng într-un sentiment sau într-o imagine răsărită din acel sentiment, în așa-numitele sinestezii”⁴³⁰.

Dar definiția este parțial greșită, căci introducerea criteriului psihologist nu e de natură să lămurească, ci, dimpotrivă, să facă și mai obscură noțiunea de „simbol”. În planul sensibil, concret, al poeziei, există imagini, nu senzații. Firește, aceste imagini sunt produse, printr-un proces complicat de elaborare, de o serie de senzații. Numai că această geneză nu ne spune nimic despre realitatea fundamentală, care este fenomenul de cristalizare imagistică (respectiv de metamorfoză) al simbolului. Acesta se constituie după o logică proprie, la un alt nivel al conștiinței, acela al imaginii concrete, unde particularitatea senzației dispăre în unitatea organică a imaginii. Punctul de vedere plat asociaționist se menține și la G. Ibrăileanu, după care „simbolul” simbolist e un „agregat de senzații”⁴³¹, ceea ce este fundamental fals. Mult mai fin și ai exact lămurise această problemă Ștefan Petică:

⁴²⁹ P. Păltănea, *op. cit.*, *Vieța nouă*, XI, 9, 1 noiembrie 1913, p. 296.

⁴³⁰ Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul Viața românească*, II, 1908, vol. VIII, p. 390.

⁴³¹ G. Ibrăileanu, *Pagini, alese*, Ed. Mihai Ralea, București, E.S.P.L.A., 1957, vol. II, p. 75.

„Ceea ce caracterizează tehnica poetică a simbolului e izolarea senzațiilor și darea lor printr-un echivalent de imagi-ne. Pe când la clasici modul cum e dată senzația e adecvat cu senzația, pe când la romantici senzația e hiperbolizată, la sim-boliști ea e dată printr-un echivalent, care e determinat și el, prin modul de a se impresiona al artistului. De aici impresio-nismul ca procedeu tehnic, așa de celebru în pictură”⁴³².

Clarificarea acestei probleme, departe de a fi oțioasă, ne ajută să dezlegăm un punct important de estetică simbolistă, cu răsfrângere asupra înțelegerii unei zone poetice întinse. Cum se explică faptul că, atunci când citim poezie simbolistă, unele simboluri au priză directă asupra conștiinței noastre, sunt vii, fac imediat „image” și apar dintr-o dată grele de sens, iar altele sunt frigide, abstracte și nu transmit nici o emoție? Împrejurarea vine de acolo că avem de-a face cu două tipuri bine distincte de simboluri și în ultimă analiză cu două tipuri de po-zie simbolistă, una viabilă, alte iremediabil moartă.

Într-un caz, simbolul reprezintă un produs autentic și spontan. Poetul gândește prin simboluri, așa cum un filozof gândește prin abstracțiuni. El își traduce prin imagini în mod direct, imediat, o anumită stare lirică, fără nici un intermediu, lucid, cerebral. Emoția sa capătă „semn”, și atât. În acest caz, simbolul se constituie printr-o asociație spontană între senza-ție, emoție și imaginea sensibilă. Între aceste elemente osmo-za este atât de perfectă, încât sensibilitatea și imaginația pot reface spontan toate legăturile. De la imagine se poate coborî la senzație, de la senzația se poate urca la emoție și imagine. Pe marginea sa reveria poetică devine posibilă, fiindcă acest vagabondaj emoțional este liber să circule în toate sensurile, fără nici un obstacol. Totul este atât de sudat, de omogenizat, sunetul pare peste tot atât de plin, încât nu întâlnim nicăieri

⁴³² Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 370.

nici un hiatus, nici un punct de rezistență, și procesele analitice ale intelectului nu sunt puse în mișcare. Căci simbolul, bine organizat în toate articulațiile sale, s-a constituit și a devenit unitar și sugestiv în mod genuin, dincolo de orice intervenție rațională.

Aceste simboluri nu se „fac”, ci se „nasc” prin revelații subite, spontane. Ele sunt date imediate ale conștiinței, și bergsonismul a constituit un foarte bun aliat ideologic al simbolismului tocmai prin proclamarea superiorității intuiției asupra analizei. Prin intuiție posedăm în mod direct și concret realitatea. Ne așezăm în mijlocul său, și simbolul poetic reprezintă tocmai o astfel de operație de aprehensiune imediată a realității. Se înțelege că acest simbol este atât de plin de semnificații, încât orice efort de interpretare devine inutil. El reprezintă un limbaj universal, pe care cititorul îl „pricepe” imediat. De aici și satisfacția sa, urmată la lectură de declanșarea fluxului emoțional. Simbolul a fost asimilat, intuit. Poezia are un conținut și place. Prea puțin discutate la noi în perioada respectivă, aceste probleme reprezentau idei absolut curente în estetic simbolismului apusean⁴³³.

În cazul al doilea, simbolul nu este altceva decât produsul unei confecții, cum de foarte multe ori se întâmplă. Ceea ce surprinde va fi intenția de demonstrație simbolică, simularea, punctul de plecare fixat și reperabil din capul locului, ca într-un scenariu cu cheie.

În acest caz poezia simbolistă pierde orice spontaneitate, orice autenticitate și se transformă într-o construcție concepu-

⁴³³ Bibliografia este vastă, dar cum nu întreprindem aci un studiu asupra teoriei simbolismului în estetica europeană, amintim doar două lucrări contemporane, cu titlu de indicație: Guillaume Ferrero, *Les lois psychologiques du symbolisme*, Paris, Alcan, 1895, p. 26, 54-55, 93, și Tancrède de Visan, *L'Attitude du lyrisme contemporain*, Paris, Mercure de France, 1911, p. 451-466.

tă lucid. Atunci când voiești să te exprimi simbolic, există riscul de a răpi simbolului întreaga sa prospețime, polivalența sa, și, se-nțelege, ceea ce se transmite cititorului este o impresie de artificialitate. Înțelegem acum de ce numeroase poezii simboliste n-au făcut la timpul lor și nu fac nici azi nici o impresie. Un critic al simbolismului putea chiar să scrie că:

„Totul în opera simbolistă poartă semnul unui creator prea conștient”⁴³⁴.

Elaborate lucid, în serie, aceste producții reprezintă negația însăși a principiului simbolului, care este spontaneitatea. Pe bună dreptate, Maeterlinck făcea deci distincție între simbolul – intenție fermă („*de propos délibéré*”), care pleacă de la o abstracțiune, și simbolul *a priori*, care apare fără știrea poetului și adesea chiar în ciuda lui⁴³⁵. Cel dintâi ar corespunde definiției lui Remy de Gourmont, a simbolului ca „idee” și în tot cazul alegoriei, procedeu formalist în esență, întrucât preocuparea de bază rămâne „înbrăcarea” acestei idei într-o formă verbală, cel de-al doilea corespunde condiției poeziei, care este autenticitatea, reflectarea directă a vieții.

În acest stadiu, simbolul se cristalizează genuin în metaforă, ceea ce înlătură dintr-o dată posibilitatea elaborării de simboluri planificate, voite, la rece. Se înțelege că cititorul reface același proces mental: de la lectura poeziei, prin imaginile sale, el se ridică singur, nedus de mână prin indicații, la simbolul care stă, oarecum în chip de sfînx, în față.

Simbolul, în această accepție curat simbolistă, devine, de fapt, o comparație, în care unul din termeni este numai sugerat, printr-o tehnică a „corespondențelor”.

⁴³⁴ M. Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*, Paris, Correa, 1933, p. 62.

⁴³⁵ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 397, 447.

5. CORESPONDENȚELE

În procesul complex și „zigzagat” al reflectării realității în simbol, stabilirea de analogii între senzații, emoții, imagini și „idei” devine inevitabilă. Simbolul constituie un excepțional mediu de transmutație al tuturor datelor senzoriale, afective și ideologice, care animă conștiința poetului. Este pur „simbolistă” această proprietate a poeziei de totdeauna? Ar fi greu să se susțină⁴³⁶. Dar nu-i mai puțin adevărat că estetica simbolistă a făcut un caz deosebit de aceste „corespondențe”, iar poezia simbolistă le-a practicat pe scară întinsă. Simbolismul românesc nu putea face nici el excepție de la această constantă a curentului.

Natura variată a „corespondențelor” simboliste impune câteva distincții și precizări necesare, iar formele lor presupun o anume clasificare. Aceasta cu atât mai mult cu cât teoria respectivă, care încearcă să se justifice, se schimbă de la caz la caz, iar coeficientul de realism pe care ea îl implică, destul de mic în general, sfârșește în cele din urmă prin a dispărea cu totul.

În accepțiunea cea mai tradițională a acestei noțiuni, nu este vorba de nimic altceva decât de exprimarea unei echivalențe care se stabilește într-o anumită stare psihologică a poetului și un element corespunzător din natură. Din totdeauna, poezii s-au concentrat, cu intensități și justificări variabile, asupra vieții interioare. Pe de altă parte, relațiile dintre conștiință și natură n-au nimic senzațional în ele înseși, și a regăsi simbolizată, într-un anume peisaj, o emoție particulară specifică este un „accident” poetic destul de obișnuit. Simbolul

⁴³⁶ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, I, Evoluția ideologiei literare*, București, Ancora, 1926, p. 132.

întemeiat pe acest gen de corespondențe a fost utilizat cu mult înaintea epocii simboliste și independent de ea.

Din această cauză, teza lui Ovid Densusianu este mult exagerată:

„A simți această legătură misterioasă între noi și restul lumii, a proiecta în afară agitația continuă a eului nostru este una din trăsăturile caracteristice ale sensibilității moderne”⁴³⁷.

Modernă nu este de loc sensibilitatea care se proiectează în afară și ea nu poate fi restrânsă la un grup specific de poeți (în acest caz și estetica *Einfühlung*-ului ar fi tipic simbolistă); „modernă”, deci simbolistă, este numai dogmatizarea respectivei atitudini poetice:

„La anumite gânduri sau emoțiuni corespund anumite împrejurări dinafară, și de aceea nu este stare sufletească ca să nu poată fi concretizată într-o stare a naturii, să nu-și găsească analogii, «corespondențe» în formele exterioare de viață”⁴³⁸.

Este îndreptățită, liric vorbind, această poziție, minus pretenția exorbitantă că numai poeții simbolști dau dovadă de complexitate sufletească? Fără îndoială, da, cu observația – esențială – că substratul corespondenței afectivitate-imagie nu este niciodată arbitrar. Corespondența este și ea o formă de reflectare a realității. Anumite fenomene din natură produc asupra poetului anumite efecte psihologice, și faptul acesta este confirmat de experiența curentă, cea mai realistă.

Imaginea devenită simbol este selectată după o logică strictă. Niciodată nu vom întâlni în poezie simbolul furtunii marine, a cicloului, pentru exprimarea stării de nostalgie languroasă, sau acela al lacului placid cu nuferi, „balta clară” a lui Macedonski, pentru a exprima explozia unei pasiuni violente. Astfel de „corespondențe” absurde, stranii, sunt, teoretic

⁴³⁷ Ovid Densusianu, *Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1904, p. 23.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 20.

vorbind, excluse, organizarea lor fiind condusă de o anumită legitate obiectivă.

Solidaritatea poetică eu – natură, care merge uneori până la identitate, produce mai totdeauna simboluri adecvate, care au necesitatea lor internă. Universul poeziei are, desigur, legile sale. Dar aceste legi, în care se include și „corespondențele” pre și post simboliste, prin faptul că reflectă poetic realitățile obiective, nu sunt și nu pot fi, în principiu, gratuite. În caz contrar, nici o corespondență n-ar mai fi percepută de cititor, și poezia ar rămâne total ermetică, deci lipsită de valoare. Poezia simbolistă cade uneori în această eroare. Accidentul obscurității nu-i este însă definitoriu. Ermetismul constituie o poezie și o teorie estetică aparte, distinctă de simbolism, și de altfel eronată.

Un gen mai rar, mai discutabil de „corespondență” este acela dintre senzații, bazat pe surprinderea unor echivalențe între două sau mai multe date senzoriale. Unui anumit sunet i-ar corespunde o anumită culoare sau parfum, asociația producându-se spontan în conștiința poetului. Ideea de analogie este și aici prezentă, dar dificultățile percepției pentru cititor sunt mult mai mari.

Punctul de plecare al acestui gen de asociații este, în chip evident, vestitul sonet *Correspondances* al lui Baudelaire, în care natura apare în ipostaza unei enigmatice „păduri de simboluri”:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*⁴³⁹.

⁴³⁹ Ca niște lungi ecouri care din depărtare
De-a valma se confundă într-un acord profund,
Vast unitar, ca noaptea sau zărilor solare,

Dar trebuie reținut că, la Baudelaire, substratul acestor corespondențe posibile între parfumuri, culori și sunete este în esență pur metafizic. Numai într-o ordine ocultă a universului analogiile devin universale. Ele nu devin perceptibile decât prin inițierea într-un sistem de hieroglife. De fapt, simbolistii au interpretat corespondențele între senzații pe plan pur psihologic și chiar verbal⁴⁴⁰. Analogiile nu mai au ca teatru de desfășurare natura, ci conștiința. Ele se subiectivizează și se transformă în program poetic, ca la Samain, tot pe urmele lui Baudelaire cel din *Parfum exotique* și *La Chevelure*:

*Je voudrais, convoitant l'impossible en mes vœux,
Enfermer dans un vers l'odeur de tes cheveux.*⁴⁴¹

Între muzicalitatea versului și efluviile părului odorifer va exista o anumită „corespondență”, și arta poetului are ambiția s-o sugereze, s-o inculce în conștiințe.

Hipertrofia acestui gen de corespondențe senzoriale apare într-un alt sonet celebru, *Voyelles*, al lui Rimbaud, unde analogiile sunt de-a dreptul bizare:

*A noir, E bland, I Rouge, U vert, O bleu: Voyelles,
Ji dirai quelque jour vos naissances latentes...*⁴⁴²

Parfumul și culoarea și sunete-ți răspund.

(AL. PHILIPPIDE, „*Flori alese, din «Les Fleurs du Mal»*”, București, Forum, 1945, p. 22).

⁴⁴⁰ Theodor de Wyzeva scrie următoarele în *La Revue Indépendante* (Février 1887): „Îmi imaginez că pentru acești poeți simbolismul consistă în simpla substituie a unei idei prin alta. Voind să exprime ideea «senzației adorate a unei flori» și neavând nici un cuvânt propriu pentru a o exprima, ei o definesc în mod simbolic prin «gris perle»”. (cf. Jacques Letève, *op. cit.*, p. 208).

⁴⁴¹ *Aș dori, râvnind imposibilul în dorințele mele,
Să închid într-un vers parfumul părului tău.*

Poetul însuși contempla cu detașare acest joc al imaginației („Am inventat culoarea vocalelor!”)⁴⁴³, și este foarte posibil că intenția de mistificare a fost, în cazul său, predominantă. În tot cazul, interpretarea acestui text rămâne obscură, nici una din ipotezele propuse nefiind satisfăcătoare⁴⁴⁴.

Când evocăm culoarea roșie pentru a exprima sângele, viața, revoluția, simbolul este imediat perceptibil. Dar când vocalei *a* îi atribuim subit, din pur capriciu, culoarea albă, lui *i* cea roșie, lui *u* verdele și așa mai departe, spiritul cititorului nu poate stabili nici un fel de legătură obiectivă între lucruri. În definitiv, de ce lui *u* nu i-ar corespunde, să zicem, violetul?

Această clasificare rămâne prin definiție subiectivă, și oricine poate s-o constate, venind cu propriile sale asociații⁴⁴⁵.

Fenomenul „audiției colorate”, studiat la noi și de Dr. G. Marinescu, ar părea să furnizeze o oarecare bază experimentală pentru acest gen de corespondență. Dar problema nu este câtuși de puțin rezolvată. De ce poezia s-ar alimenta din fenomene rarisime, sau din stări patologice, care contravin principiului generalității emoțiilor și umanismului poeziei?

Să vedem care este încercarea de justificare estetică pe care simbolismul o scoate din cenestezii și întrucât tehnica simbolistă s-a îmbogățit sau nu de pe urma acestor corespondențe senzoriale.

Este vorba de a surprinde și de a exprima asociații senzoriale simultane, a cultiva „asociații nouă, surprinzătoare, larg evocatoare”, cum spunea și Ovid Densusianu, care să activeze

⁴⁴² *A negru, E alb, I roșu, U verde, O albastru: vocale, Voi dezvălui într-o zi nașterea voastră ascunsă...*

⁴⁴³ A. Rimbaud, *Ouevres*, Ed. Paterne Berichon, Paris, Mercure de France, 1934, p. 285.

⁴⁴⁴ R. Etiemble, *Le Sonnet des voyelles, Revue de littérature comparée*, XIX^e année, 2 avril-juin, 1939, p. 235-261.

⁴⁴⁵ Remy de Gourmont, *Le If Livre des Masques*, 9^e édition, Paris, Mercure de France, 1920, p. 182.

concomitent și succesiv asupra mai multor simțuri. Asociațiile, pretind simboliștii, vor fi mai bogate dacă ele se vor produce nu numai direct în conștiință, ci și pe cale externă, vizuală. Iar dacă s-ar putea găsi un procedeu ca lectura să fie însoțită și de anumite sunete sincronizate, complexitatea trăirii emoționale a vieții cuprinsă în textul respectiv ar fi, spun simboliștii, și mai mult sporită. Ba mai mult, ea ar putea să-și capete și o anume fundamentare științifică.

Vechimea principiului corespondențelor vizualo-auditive ar constitui și ea un argument în favoarea acestor idei. Încă din secolul al XVII-lea, un Père Castel construisese un „clavecin ocular”⁴⁴⁶, Voltaire, în *Eléments de la philosophie de Newton*, rezumă îndeaproape cercetările marelui savant englez în legătură cu raporturile celor șapte culori primitive și cele șapte note muzicale. De reținut este, mai ales, pagina în care Voltaire se ocupa de „analogia tonurilor muzicale și a culorilor” și de „clavecinul ocular”⁴⁴⁷.

Esența realistă a acestor corespondențe muzicale, controlate experimental și în cazurile unor mari compozitori ca Liszt, Berlioz și Rimski-Korsakov⁴⁴⁸, iese și mai mult întărită de planurile unei instalații a tânărului inventator sovietic Konstantin Leontiev. Acesta a pus la punct principiul unui dispozitiv optico-electric, prin care sunetele pianului sunt transformate, automat, în efecte luminoase, proiectabile pe un ecran. Un „pian al culorilor” imaginase și compozitorul rus Skriabin. Acum este însă vorba de a valorifica „legătura obiectivă dintre sunet și culoare” pe bază de identitate de vibrații, folosirea „conexiunii dintre văz și auz, conform legilor obiective ale

⁴⁴⁶ Diderot, *Oeuvres complètes*, Ed. J. Assézat, Paris, Garnier, 1875, vol. I, p. 358.

⁴⁴⁷ Voltaire, *Oeuvres*, Paris, Hachette, 1869, vol. XXIII, p. 362-363.

⁴⁴⁸ L. Rubinstein, *Existență și conștiință*, București, Ed. Științifică, 1960, p. 353-354.

acțiunii, pe care muzica și lumina colorată, schimbătoare, o exercită asupra omului”⁴⁴⁹.

O intuiție poetică, inițial destul de hazardată, își capătă în felul acesta un început de confirmare științifică.

În schimb, cel de-al treilea tip de „corespondență” simbolistă, de factură net idealistă, reprezintă o orientare estetică integral greșită. După teoria în cauză, spiritul poetului ar dobândi o clarviziune specială, mistică, de natură a surprinde, prin simboluri și dincolo de simboluri, analogiile pretins existente între elementele ascunse ale universului. Misterele cosmosului ni s-ar deschide, conștiința noastră ar pătrunde dincolo de aparență, într-o pretinsă realitate transcendentă, poezia transformându-se în instrument intuiționist de revelație mistică.

Simbolismul, conform definiției lui Ovid Densusianu, ar proceda, în această ordine de idei, la:

„Analiza adâncă, adeseori chinuitoare, a stărilor sufletești, intuiția unei vieți misterioase care plutește în jurul nostru, descoperirea de legături tainice, de «corespondențe» nebănuite între lucrurile cele mai depărtate”⁴⁵⁰.

Această investigație mistică este prezentată ca o expresie a sensibilității... „moderne”, când, în realitate, identificarea cu cosmosul, participarea la așa-zisele sale „mistere”, surprinderea legăturilor obscure între eu și mediul ambiant este o atitudine tipică mentalității primitive, animiste. Concepția după care natura exprimă supranaturalul, în cadrul unei imagerii unități cosmice originale, este cu desăvârșire anacronică, antiștiințifică.

Baudelaire, care cita pe Swedenborg, profesa tocmai acest gen de „corespondență” mistică:

„La poezii superiori nu există metaforă, comparație sau epitet care să nu fie o adaptare matematic exactă în circum-

⁴⁴⁹ E. Korșunov, *Muzica în culori, Uniunea Sovietică*, nr. 9 (115), 1959.

⁴⁵⁰ Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 7.

stanța dată, deoarece aceste comparații, aceste metafore și aceste epitete sunt scoase din rândul inepuizabil al *analogiei universale* și nu pot fi scoase din altă parte”⁴⁵¹.

Într-o măsură oarecare, toate teoriile amintite joacă un rol nu numai în estetica simbolismului românesc, dar și în opera unor poeți în care „corespondențele” nu lipsesc nici ca realizare literară, nici ca program de principiu. Desigur că a existat chiar interes pentru această problemă în perioada simbolistă, alimentat și de presă, care începe să discute fenomenul „audienței colorate” în termenii unei noutăți de senzație.

Încă din 1885, revista ardeleană *Familia* își întreține cititorii despre *Auzirea colorată*⁴⁵².

În 1895 (21 august), organul socialist *Lumea nouă*, atent la formulele noi în artă, publică un articol despre *Muzica văzului, sau piano cu culori*. La acea epocă, baza experimentală a exploatării estetice automatizate a senzațiilor și a sinesteziei era însă de tot îngustă, posibilitatea unei verificări și utilizări obiective ivindu-se, cum am văzut, abia în anii din urmă, sub rezerva, bineînțeles, a verificărilor ulterioare.

Cu atât mai mult ideea va interesa cercurile poeziei „noi”, și un obscur B. Gr. Buzea începe să discute problema: *Poezii și culorile*, într-o revistă efemeră, *Carmen* (21 iulie 1898), articol reprodus și în *Revista modernă* (19 februarie 1901), ambele de orientare simbolistă, cu rezultate care se pot bănuî.

Detractorii, alimentați de Max Nordau, scot un argument în plus în dovedirea tezei „decadenței” și a „stigmatului degenerării”⁴⁵³, iar apologeții se leagănă în iluzia că au „revoluționat” poezia română. Chiar și studiile „obiective” sunt împărțite. *Sonetul vocalelor* este o „aiurare a lui Rimbaud”, teoriile lui René Ghil sunt „ridicole, totuși sinesteziiile ar fi semn de

⁴⁵¹ Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Paris, M. Lévy, 1872, p. 317.

⁴⁵² R., *Auzirea colorată*, *Familia*, XXI, 1885, nr. 49, p. 383-384.

⁴⁵³ St. S., *Convorbiri literare*, XLIII (1909), p. 1384.

progres, nu de decadență”. Ele ar corespunde „unei clipe din mersul evoluției ideatiunii, sunt conforme legii veșnice după care analiza urmează haosului și sinteza analizei”⁴⁵⁴. Comentariile psihologico-medicale⁴⁵⁵ și „filozofice”⁴⁵⁶ nu aruncă nici o lumină nouă asupra problemei poetice propriu-zise. De altfel, ele nici nu-și propuneau astfel de obiective.

În schimb, printre simboलिști români a existat tendința profesării „corespondențelor” în mod deliberat, și programul lor poetic va include și astfel de idei inovatoare. Macedonski, totdeauna la curent cu „noutățile”, se arată la început destul de reticent:

„Sunt, este adevărat, simboलिști care cu privire la sunete duc lucrurile prea departe, acordând literelor nu numai o valoare muzicală, ci și o valoare de culoare. Litera *a*, zic aceștia, dă senzațiunea negrului, și așa mai departe. Ei sunt microbii geniului”⁴⁵⁷.

Apoi, convertit la teoriile lui René Ghil, din *Traité du Verbe* (1886-1888) și *Méthode évolutive-instrumentiste d'une poésie rationnelle* (1889), el concepe în spirit sinestezic marea epopee *Thalassa* și, în 1902, lansează chiar prospectul unei astfel de opere:

„În ideea autorului, fiecare capitol al epopeei sale trebuie să dea senzațiunea unei culori prin imaginile întrebuintate și fiecare capitol va fi tipărit pe o hârtie de o nuanță corespondentă. Pe lângă aceasta, Alexandru Macedonski rupe cu tradițiunea

⁴⁵⁴ Izabela Sadoveanu-Evan, *op. cit.*, *Viața românească*, III, 1908, vol. VIII; p. 389-390.

⁴⁵⁵ Dr. G. Marinescu, *Audiția colorată*, București, 1912; Cf. *Viața românească*, 1912, vol. XXIV, p. 144; Dem I. Teodorescu, *Audiția colorată – fapte și încercări de explicație*, *Noua revistă română*, Vol. 7, 23, 28 martie 1920, p. 363-365.

⁴⁵⁶ I. Petrovici, *Însemnătatea filozofică a audiției colorate*, *Convorbiri literare*, XLIV (1910), p. 249-273.

⁴⁵⁷ Al. Macedonski *Simbolismul*, *Țara*, VI, 625, 2 iulie 1895.

din trecut, nu se adresează numai la două dintre simțurile cititorilor: la al văzului și al auzului. El voiește ca al odoratului, al gustului și pipăitului să intre în aceeași linie cu cele din-tâi⁴⁵⁸.

Proiectul îl pasionează, și manuscrisul acestei opere (devenită în franțuzește *Le calvaire de feu*) începe să fie transcris cu cerneluri diferite. Este încredințat unui discipol, care-l va da foarte târziu publicității⁴⁵⁹.

Judecând după facsimile, tot ceea ce se poate constata este o încercare, nu consecventă, de stabilire a unor corespondențe între noțiuni și aspectul grafic coloristic al cuvântului respectiv. Cuvântul *abis* („*abime*”), va fi scris cu negru, *profondeurs* cu albastru, *vagues* cu verde etc. Până aici nimic obscur. Dar când un cuvânt este scris jumătate cu o culoare și jumătate cu alta, asociațiile ne scapă. De ce în cazul lui *monstrueuses* prima silabă trebuie să fie neagră și celelalte verzi? De ce *montagnes* este jumătate verde („*mon*”) și jumătate negru („*tagnes*”)? Totul devine un joc gratuit, care dovedește că noțiunea de „corespondență” nu era asimilată de Macedonski în spiritul său profund.

Mult mai funciar simbolist se dovedește a fi D. Anghel, inițiat în teoria corespondențelor încă din tinerețe, de cercetătorul ieșean E. Gruber, care a prezentat o comunicare despre audiția colorată la Congresul internațional de psihologie experimentală ținut la Londra în 1893. Subiectul de observație era poetul N. Beldiceanu și D. Anghel fixează scena acestor revelații E. Gruber:

„Căuta să probeze celor doi discipoli, care îl ascultau cu gurile căscate, că toate sunetele la unii oameni excepționali corespund culorilor. Vocale, consoane, diftongi, tetraftongi,

⁴⁵⁸ Al. Macedonski, *Cartea de aur*, București, 1902, p. 300.

⁴⁵⁹ V. G. Paleolog, *Imaginea poetică colorată la Alexandru Macedonski*, București, 1944.

miros, gust, temperatură, toate se colorau, toate deveneau cromatice, umplând casa de curcubeie imaginare”⁴⁶⁰.

Poetul își dă seama că parfumurile sunt senzații care stimulează în mod deosebit echivalențele emoționale:

„Pentru mine, miresmele erau gândurile lor tainice, felul lor de a vorbi, și eu aș fi putut ghici pe întuneric, noaptea, când e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimite, și mai târziu toate amintirile acestea s-au redeșteptat și m-au chinuit și asemuirea strălucirii lor am căutat-o în cuvinte, iar alcătuirea minunată a petalelor ce formează o roză ori un crin am căutat s-o redau în strofe”⁴⁶¹.

Fenomen de ordin inefabil, transintelectual, corespondențele nu se nasc decât în stări de reverie poetică, în care recepțarea universului se face exclusiv pe cale emoțională:

„Ca să pătrunzi în lumea aceasta încântată, în care totul e ritm și armonie, pentru ca auzul tău să poată prinde miile de zvonuri care rătăcesc și urcă din prăpastia albastră, pentru ca să ghicești tănuitele corespondențe ce ne leagă de nemărginire, mintea nu e de ajuns, analiza nu are ce căuta și sufletul singur trebuie să le simtă și să le perceapă. Poezia singură și imaginația poate da un corp acestor versuri”⁴⁶².

Și mai pregnant descrie acest proces T. Arghezi, la care imaginea internă a peisajului și peisajul ca percepție fuzionează până la confuzie:

„În mijlocul acestei fenomenalități regulate cu compasul și totuși difuză, ideea în jurul căreia meditezi se adăpostește în umbra de la spatele turlei, și spațiul de acolo până la tine – șerpuit printre arbori, semănături, bălării legănate – tremură. În ideea ta va rămânea și o senzație de legănare; într-însa va fi

⁴⁶⁰ D. Anghel și Șt. O. Iosif, *Portrete*, București, „B.P.T.”, p. 6-7.

⁴⁶¹ D. Anghel, *Poezii și proză*, Ed. Mihail Dragomirescu, București, E.S.P.:L.A., 1957, p. 279.

⁴⁶² *Ibidem*, p. 315.

și: verde, cenușiu, crengi, bucăți de nori, soare, depărtându-se. O altă turlă – uitată –, o altă potecă, alte poteci – uitate și ele – dimpreună cu toate gândurile cu care le-ai străbătut, străbat urzeala aerului, se complică altor conture, prin afinități ciudate, prin țesături inexplicabile și imperceptibile, ca bariera unde se contrage ziua cu noaptea”⁴⁶³.

Calitatea acestor idei enunțate și de Ion Pillat⁴⁶⁴ este, desigur, variată. Ion Minulescu se lăuda, în spirit de cafenea, că neurologul Gh. Marinescu i-ar fi declarat:

„Vreau să te studiez pe dumneata, pentru că ai audiția colorată ca Rimbaud. Ai audiție colorată prin instinct, fără să-ți dai seama”⁴⁶⁵.

În schimb, la G. Bacovia există o preocupare serioasă de simbolistică a culorilor. Negrul îi dă senzații funerare; violetul este amurgul; plumbul sugerează toamna, ploaia; galbenul este langoarea, anemia. Poezia sa cultivă pe scară întinsă această corespondență, care are un punct de plecare programatic:

„În poezie – declară poetul – m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor, sau audiție colorată, cum vrei s-o iei... Pictorul întrebuințează în meșteșugul său culorile: alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdiei. De aceea ultimul volum poartă titlul *Scântei galbene*. Roșu e sângele, e viața zgomotoasă...”⁴⁶⁶.

Netransformate în manieră, acest tip de corespondențe, care presupun în mod organic realitatea unei emoții, nu con-

⁴⁶³ T. Arghezi, *Vers și poezie, Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904.

⁴⁶⁴ Ion Pillat, *Un nou crez: simbolismul, Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

⁴⁶⁵ Valer Donea, *De vorbă cu Ion Minulescu, Adevărul literar și artistic*, 4 aprilie 1937.

⁴⁶⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 627.

travin principiului reflectării în poezie. Este vorba, de altfel, de un procedeu poetic tradițional, și critica actuală îl leagă uneori chiar de vechiul adagiul horațian *ut pictura poesis* (*De arte poetica*, v. 361)⁴⁶⁷.

6. OBSCURITATE ȘI CLARITATE

Se admite, în genere, că una din condițiile de bază ale poeziei este universalitatea emoției, caracterul său accesibil, inteligibilitatea. Simboliștii se situează, în această privință pe o poziție destul de opusă. Adesea, cuvintele, imaginile nu mai sunt asociate după logica normală, ci după legea analogiilor universale, pe care, în definitiv, numai poetul are impresia că le surprinde, creând cititorului mari dificultăți în urmărirea lor. De la percepția emoțională și semnul care o traduce – cuvântul și imaginea respectivă – poetul procedează la analogii, la stabiliri de raporturi din ce în ce mai îndepărtate între elementele universului, și, se înțelege, nu oricine are posibilitatea să le urmărească cu ușurință. Ba, s-ar putea spune, multe simboluri rămân impenetrabile chiar și pentru cititorul cel mai experimentat. Simbolismul, în anumite zone artificializate ale sale, se complace în insolit, mister și obscuritate, din care-și face – integral greșit – o virtute⁴⁶⁸. Incontestabil, maestrul și teoreticianul acestei orientări în epoca simbolistă este Mallarmé, care avea despre poezie o noțiune foarte mistică, foarte ermetică, sentimentul artei aulice, inaccesibile, destinată ex-

⁴⁶⁷ Ion Vitner, *Ut pictura poesis, Firul Ariadnei*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 79-102.

⁴⁶⁸ După Anatole France, întreaga doctrină simbolistă s-ar reduce la un singur principiu: „A nu descrie și a nu numi nimic“. (Cf. Philippe Van Tieghem, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, P.U.F., 1960, p. 258-259).

clusiv „elitelor”. Cu mari eforturi, Mallarmé a inventat o poezie distantă, care să descurajeze orice înțelegere din partea „profanilor”, impenetrabilă, disprețuitoare față de sensibilitățile neantrenante la această gimnastică cerebrală disperată, adică tocmai față de marele public.

Desigur, poezia lui Mallarmé nu este tot una cu simbolismul, în ansamblu. Dar, așa cum observă până și unii poeți simbolști, precum Henri de Régnier:

„În practică, orice simbolism comportă o anumite obscuritate inevitabilă.

Un simbol este, într-adevăr, o comparație și o identificare a abstractului cu concretul, o comparație în care primul termen rămâne subînțeles. Este aici un raport care nu este decât sugerat și căruia trebuia să-i restabilești legătura”⁴⁶⁹.

Iată de ce, așa cum subliniază uneori și critica idealistă, din moment ce poezia simbolistă, prin însăși esența sa, nu poate propune decât simboluri, și acestea sunt uneori inevitabil obscure, este firesc să căutăm, și „cheia” simbolurilor respective⁴⁷⁰. O poezie care urmărește să nu comunice nimic, care sfidează orice inteligibilitate, producând chiar repulsie, este cel puțin un paradox, dacă nu o adevărată obscuritate.

Să zicem totuși că Baudelaire are dreptate:

„Simbolurile nu sunt obscure decât într-un mod relativ, adică după puritatea, bunăvoința și clarviziunea nativă a sufletelor”⁴⁷¹.

Concesia reprezintă nu mai puțin o serioasă primă de încurajare, pe care critica românească din trecut, confruntată cu aceeași problemă, în genere o retrace. Solidă și echilibrată între toate ni se pare o mențiune a lui Ibrăileanu:

⁴⁶⁹ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 754.

⁴⁷⁰ Paul Souriau, *La suggestion dans l'art*, Paris, Alcan, 1909, p. 214.

⁴⁷¹ Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 317.

„Când cineva e obscur din lipsă de talent, lucrul e simplu: n-are talent. Cine e obscur din cauza naturii fondului e dator să renunțe la fond dacă nu poate fi făcut inteligibil, căci poezia e tipărită spre a fi înțeleasă. Iar fondul e obscur pentru cititor când senzațiile scriitorului nu numai că sunt excesiv de deosebite de ale celorlalți oameni, dar nu au nici măcar vreo analogie cu ale altora, ori când – ceea ce e același lucru – imaginile sunt bazate pe similaritatea a două senzații ori percepții care nu-i există decât pentru autor și care deci nu poate fi percepută de nici un cititor, ori, cel mult, numai de câțiva, care sufăr exact de aceeași anormalitate ca și poetul.

Încolo, dacă «obscuritatea» cere oarecare efort de atenție, ori o desprindere cu stilul unui poet, nu trebuie să-i aruncăm poetului piatra»⁴⁷².

Examinând sub acest aspect simbolismul românesc, constatăm că el nu cade, de regulă, în astfel de exagerări ermetice. Exemplul lui Mallarmé, din care, ce-i drept, s-a tradus în *Vieța nouă*, a rămas totuși fără priză, căci ezităm a clasifica pe I. Barbu printre simboliști. Ceva mai mult, teoretizarea obscurității nu se constată în nici una din fazele poeziei noastre simboliste.

S-ar putea crede, totuși, că Macedonski, judecat după ideile sale *Despre logica poeziei* (1880), se face teoreticianul absurdului. El scrie:

„Logica poeziei este nelogică față de proză, și tot ce nu e logic, fiind absurd, logica poeziei este prin urmare însuși absurdul”⁴⁷³.

Dar dacă este citit bine, poetul nu vrea să spună decât atât: logica poeziei nu este identică cu logica prozei, a gândirii discursive. Poezia poate fi chiar „absurdă”, în raport cu logica

⁴⁷² G. Ibrăileanu, *Miscellanea: Note... modernism, Viața românească*, XIV (1923), p. 462.

⁴⁷³ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 84.

prozaică. Să dăm un exemplu în spiritul lui Macedonski. Într-un sonet de Hérédia, Antoniu vede în ochii Cleopatrei galerele fugind în timpul bătăliei de la Actium. Logic, este o imposibilitate: o galeră nu poate încăpea într-un... ochi. Dar, în plan metaforic, imaginea este verosimilă, credibilă, deci „logică”. Ideea trădării este admirabil sugerată. Nicăieri Macedonski nu afirmă că poezia trebuie să cultive absurdul, ci doar că o imagine care poate părea absurdă inteligenții prozaice este, în principiu, acceptabilă în poezie. De altfel, tot el va spune cu alt prilej:

„Neînțelesul nu este symbolism, ci aberațiune-smin-
tenie”⁴⁷⁴.

Aceeași repulsie la obscuritate se constată și la unii discipoli, îndeosebi la Traian Demetrescu, atent la:

„Cititorul care ridică din umeri, cu mirare ironică, la auzul unui sonet cu înțeles obscur al unui simbolist”⁴⁷⁵.

Ștefan Petică, fără să-l aprobe, constată fenomenul obscurității relative a poeziei simboliste drept o consecință inevitabilă a principiilor sale de bază:

„Această adâncă pătrundere în partea întunecată a sufletului a adus după dânsa întreaga transformare a liricii.

În locul frazelor clare, simple, cu construcție simetrică, veniră frazele clar-obscur, complicate, cu construcție savantă”⁴⁷⁶.

Și mai evident este faptul că Ovid Densusianu ia poziție deschisă împotriva ermetismului, de unde rezultă limpede că symbolismului românesc, nu i se poate face un cap de acuzare din această orientare. Viciile sale sunt altele: „Mallarmé ajunsese să scrie – observa Densusianu – într-o limbă artificială, ultraalambicată, care face din multe pagini ale sale, în proză

⁴⁷⁴ Marțial, *Literatura modernă, Revista modernă*, I, 6 noiembrie 1897.

⁴⁷⁵ Traian Demetrescu, *Profile literare, Craiova*, 1892, p. 87.

⁴⁷⁶ Ștefan petică, *op. cit.*, p. 395.

sau în versuri, adevărate enigme ale căror înțeles nu poate fi prins nici chiar de cei deprinși cu genul său”⁴⁷⁷.

Rezerva față de poezia ermetică este, de altfel, mai generală, și ea merge de la Coșbuc și *Sămănătorul* până la *Caleidoscopul lui A. Mirea*, care ironiza pe „Mallarmé, cel fără sens”⁴⁷⁸. Simboliștii români n-au revendicat niciodată concepția artei ermetice, ce implică o inițiere specială. Mistica artei n-a avut-o, într-un anume sens, decât Macedonski. În rest, accesibilitatea n-a fost ocolită și specificul principiilor mallarméene n-a fost asimilat de simboliștii de la noi niciodată. Este oare Bacovia poet dificil? Minulescu – foarte grandilocvent – s-a bucurat chiar de succes și a fost pus pe muzică. Rămâne însă perfect criticabilă teoretizarea absurdității, în unele zone de avangardă ale simbolismului francez, orientare care n-a avut însă în simbolismul românesc nici o influență serioasă și de durată.

7. SUGESTIA

Fără discuție că ermetismul reprezintă un viciu poetic de structură, cu toate că el are o anume explicație istorică, în condițiile specifice literaturii franceze. Întreaga direcție estetică a simbolismului nu reprezintă altceva decât negarea emfazei romantice, a stilului descriptiv parnasian, a retoricii academice. Tocmai împotriva acestei simplificări protesta, în felul său, pe diferite planuri, simbolismul. Claritatea în lirică poate fi și un semn de profunzime, dar și de superficialitate, de verbalism gol.

⁴⁷⁷ Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie, Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1909, p. 13.

⁴⁷⁸ D. Anghel, Șt. O. Iosif, *Caleidoscopul lui A. Mirea*, București, Minerva, 1908, II, p. 119.

O pagină cenușie, de claritatea articolului de ziar, sau a unui discurs, transpusă în versuri, împiedică orice emoție estetică. Urmărind emoționalitatea profundă, vibrația în adâncime, comunicarea unui conținut ideologic și sufletesc autentic, ea se opune discursivității, retoricii sonore și goale.

Aceste principii, a căror demonstrație a fost ridicată pe o treaptă calitativ superioară de estetica științifică, au, în parte, trecutul lor. Simboliștii, când le afirmă, nu sunt, se înțelege, originali. Asimilarea lor este însă reală. Principiile amintite sunt cuprinse în esența doctrinei. Însăși tehnica simbolului se sprijină în mod fundamental pe capacitățile sale de sugestie. Corespondențele, pentru a nu mai aminti de cultivarea clar-obscurului psihologic, a *spleen*-ului, a inefabilului sufletesc, sunt transmise, la fel, pe cale de sugestie. Prin urmare, când teoreticianul și poetul simbolist întâlnește o rece bijuterie parnasiană, precis cizelată, întreaga sa mentalitate și conformație intelectuală suferă. De unde protestul său imediat.

Mai înainte, Baudelaire, care nu cultiva câtuși de puțin obscuritatea, concepute și el poezia drept „o specie de vrăjitorie evocatoare”. El profesa o înaltă idee despre „magia sugestivă, conținând în același timp obiectul și subiectul, lumea exterioară a artistului și artistului însuși”⁴⁷⁹.

Textul este citabil, prin aceea că derivă sugestia din însăși fuziunea dintre conștiință și natură, din corespondența lor mai mult sau mai puțin desăvârșită, adică tocmai din atitudinea cea mai tipic simbolistă. Rezultă de aici că predilecția pentru metoda sugestivă de transmitere a emotivității lirice este consecința naturală a premiselor teoretice specifice doctrinei.

Care sunt izvoarele directe ale teoriei sugestiei în simbolismul românesc se poate reconstitui cu destulă ușurință. Ca și în Franța, autoritatea supremă, citată cu prioritate, este Mal-

⁴⁷⁹ P. Martino, *Parnase et symbolisme*, Paris, A. Colin, 1925, p. 106.

larmé, cu al său răspuns „clasic” la ancheta lui Jules Huert asupra evoluției literare:

„A numi un obiect este a suprima trei din patru părți din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a ghici încetul cu încetul. Să-l sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul pentru a crea o stare sufletească”⁴⁸⁰.

Parnasienii, procedând nu prin aluzii, ci prin descrieri, fac dovadă de „lipsă de mister”. Ei răpesc cititorului „plăcerea delicioasă de a crede că creează” obiectul evocat, și formula este citată la loc de cinste de Ovid Densusianu, în *Sufletul nou în poezie*⁴⁸¹.

Idei asemănătoare, dintre simbolisții cunoscuți și traduși la noi, mai exprimă Samain⁴⁸², René Ghil, Verhaeren, Stuart Merrill⁴⁸³, al cărui *Credo* este tradus de Ion Pillat. Rezumată în puține cuvinte, noțiunea de „sugestie” are în simbolism accepțiunile următoare:

Într-un sens, direct și elementar, nu este vorba de nimic altceva decât de un sinonim pentru emoția estetică. A simboliza înseamnă a evoca, respectiv a impresiona capacitatea de emotivitate a cititorului. Scopul poeziei devine trezirea stării lirice, în care limbajul afectivității devine mai clar și mai comunicativ decât acela al noțiunilor. În formele sale exagerate, această emotivitate-sugestie este înțeleasă sub forma unei „hipnoze”, a unei „magii”, a unei intrări în „tranșă” poetică.

⁴⁸⁰ Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 231.

⁴⁸¹ *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 12. Mai înainte același text fusese reprodus de Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară, Românul*, 28-29 iulie, 9-10 august 1896, și de C. Dissescu, într-o degresiune despre simbolism, introdusă în conferința sa din 1900 închinată oratoriei lui Al. Lahovari; cf. E. Lovinescu, *Antologia scriitorilor ocazionali*, București, Casa Școalelor (1944), p. 176.

⁴⁸² Adrian Marino, *Note simboliste, Națiunea*, II, 348, 26 mai 1947.

⁴⁸³ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 732, 754, 774.

Se înțelege că în această interpretare, depășind stadiul emoției literare propriu-zise, poezia simbolistă se transformă în instrument de investigație subiectivă, de cea mai pură factură idealistă, fără nici o urmă de obiectivitate: cuvintele, sunetele, parfumurile primesc misiunea de a ne „releva misteriosul”, Poetul va tinde să trezească în cititor aceeași stare de „luminare” a cărei „experiență” a fost subiectiv trăită, sau cel puțin să-i comunice echivalentul. Căci această experiență este invincibilă, sau, cu un cuvânt care va face prin simbolism carieră, „inefabilă”. „Imprecisul”, din vestita *Art poétique* a lui Verlaine, derivă din aceeași substanță lirică.

Foarte frecventă, legată de accepția simbolismului ca „idee”, este și înțelegerea sugestiei ca proprietate de a evoca „idei”. Unii esteticieni simbolști, ca Théodore de Wyzewa, cer poeziei nu numai să traducă idei, dar și să „sugereze emoția acestor idei”⁴⁸⁴. Cu alte cuvinte, poezia trebuie să meargă „de la concret la abstract, de la lucrul văzut, auzit, simțit, pipăit, gustat, pentru ca pe această cale să se producă evocarea ideii”, care se naște în actul percepției emoționale. Este o metodă prin care vom fi conduși din „lumea materială în cea morală”⁴⁸⁵.

Se va spune: dar asta este, pe linia expresiei, condiția artei și a poeziei în genere. Ce este tipic simbolist în această poziție?

Correspondența, perceptibilă exclusiv pe cale sugestivă. Noțiunea folosită pentru a defini acest proces și care revine mereu în teoriile lor face parte din vocabularul magiei. Ea este aceea de „incantație”. Poezia, conform acestei estetici idealiste, seduce, vrăjește, asemenea unui farmec, etichete verbale echivoce pentru stări psihologice de loc „magice”.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 409.

⁴⁸⁵ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 414.

Cât privește metodele propriu-zise ale acestei „incantații”, ele sunt variate și analiza le poate urmări atât în cuprinsul conținutului, cât și în acela al formei.

Procedeele de fond constau în: suprimarea unui termen al comparației; folosirea de analogii neduse voită până la capăt, neexplorate niciodată în toată sfera lor; a concepe simultan două structuri arbitrare ale universului; a gândi o noțiune și a o exprima numai pe jumătate etc.

Procedeele sugestiei pe cale pur formală deschid calea erorii formaliste. De aceea critica sa comportă o discuție specială, ulterioară.

Judecând după textele cele mai reprezentative, simbolismul românesc își însușește în cea mai mare parte aceste principii (chiar și pseudo-gnoseologia explorării esențelor). Coșbuc parodia chiar pretenția unor simbolisti de duzină de a scrie versuri „de o uimitoare sugestie”⁴⁸⁶, bagatelizând un fenomen care, ca atare, există în mod real. Greșită este doar absolutizarea lui, estomparea și suprimarea conținutului ideologico-emoțional al poeziei.

Să ne reamintim, mai întâi, care era definiția simbolismului după Macedonski: „Numele modului de a ne exprima prin *imagini*, spre a da naștere, cu ajutorul lor, *ideii*”. Acum vedem limpede că poetul, foarte în spiritul și litera simbolismului francez, înțelegea poezia nouă, a „viitorului”, în primul rând ca o artă a sugestiei. Dezvoltându-și ideea, lucrurile devin și mai clare:

„Simbolismul este apropiat de natură, fiindcă, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dânsa, cu alte cuvinte,

⁴⁸⁶ George Coșbuc, *Despre literatură și limbă*, ed. Al. Duțu, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 54.

fiindcă ne înfățișează una sau mai multe imagini ce se transformă la urmă în cugetări”⁴⁸⁷.

Despre valoarea sugestiei în poezie vorbise fugitiv, și mai înainte, Eduard Gruber⁴⁸⁸, dar Macedonski este acela care „lansează” propriu-zis teoria, ca și multe alte teorii simboliste. Opiniile sale făceau autoritate în cercurile poeziei noi, tinere, și este un fapt că abia după articolul său din 1892, *Poezia viitorului*, ideea începe să circule în presă⁴⁸⁹ și printre discipoli, în special la Ștefan Petică:

„Una din caracteristicile acestei școli e că chiar atunci când artistul nu a întrebuințat cuvinte luate din domeniul picturii sau al colorilor, el face o puternică impresie plastică vizuală”⁴⁹⁰.

Cu pătrundere psihologică, T. Arghezi, în 1904, definea sugestia cu multă exactitate și finețe prin imagini în ele înseși sugestive. În timpul lecturii trebuie:

„Să simți paralel cu ceea ce citești și ceva diferit decât evocă poetul; o idee să nască sute altele”.

Versului nu i se potrivește „anecdota”, „demonstra-rea” „declamarea”. El vrea să fie citit, „și citit pe tăcute”⁴⁹¹.

Clasificarea lui D. Anghel printre simbolisti nu întrunește adeziuni unanime. Convingerile sale literare nu mai lasă însă nici o îndoială asupra orientării sale:

„A exprima inexprimabilul, a da o formă lucrurilor in-forme, a-ți pierde timpul cu alternarea monotonă a cadențelor, a trezi prin ritm sensibilități adormite, a face din cuvinte un

⁴⁸⁷ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 100. O formulă aproape identică în articolul: *Symbolismul, Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

⁴⁸⁸ Eduard Gruber, *Stil și gândire*, Iași, 1888, p. 110.

⁴⁸⁹ Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară, Românul*, 6-7 (18-19), august 1896.

⁴⁹⁰ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 356.

⁴⁹¹ Tudor Arghezi, *Vers și poezie, Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904.

leagăn cu care să adormi durerile altora, a desena un surăs pe o gură ce-a uitat poate de mult să râdă, printr-o fericită *corespondență* de imagini și de *sunete*, și din toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruiești contemporanilor tăi, poate fi ceva mai sublim”⁴⁹²

Un adept declarat al „vrajei”, al incantației lirice, este și poetul Oreste:

Ce sfântă este vraja ce doarme într-un vers!...

*

Ce mare e puterea ce doarme într-un vers!...

*

*Ce tainică armonie e-ascunsă într-un vers!...*⁴⁹³

La Cincinat Pavelescu⁴⁹⁴, Mihail Săulescu⁴⁹⁵, la Ion Pillat, apologet al „sugestiei muzicale a unui univers sufletesc”⁴⁹⁶, se constată aceeași direcție. Este una dintre cele mai răspândite în simbolismul românesc, încurajată nu atât de studiile receptive la ideea de sugestie⁴⁹⁷, cât mai ales de spiritul epocii, de prestigiul izvoarelor franceze și de succesele poeziei noi, îndeosebi ale lui Ion Minulescu.

Cunoscutul program din 1909, *Sufletul nou în poezie*, al lui Ovid Densusianu exprimă idei similare, mai întâi prin faptul că el adoptă aceeași poziție de ostilitate față de declamația romantică, „adevărate exerciții oratorice, adevărate pledoarii”. Totodată, el recomandă poeților să evite „formele precise,

⁴⁹² D. Anghel, *op. cit.*, p. 315-316.

⁴⁹³ Oreste, *Apoteoza versului, Flacăra*, II, 22, 16 martie 1913.

⁴⁹⁴ Cincinat Pavelescu, *Simbolismul, Flacăra*, I, 31-19 mai 1912.

⁴⁹⁵ Mihail Săulescu, *Opere*, Ed. Eug. Jebeleanu, București, 1947, p. 29.

⁴⁹⁶ Ion Pillat, *Simbolismul ca afirmare a spiritului european*, Editura Fundațiilor, IX, 7 iulie 1942, p. 181.

⁴⁹⁷ Izabela Sadoveanu-Evan, *Simbolismul, Viața românească*, III (1908), vol. VIII; p. 390-392.

contururile bine definite". În consecință: „Nici un motiv nu trebuie redat prea direct, ci mai mult sugerat, exprimat printr-o aluziune”. „Totul trebuie mai mult să fie sugerat și completat în imaginațiunea cititorului...”.

Prin astfel de procedee, credea Densusianu, versurile „câștigă în putere emotivă, pentru că în felul acesta ele deschid orizonturi nemărginite gândurilor noastre și stimulează activitatea imaginativă”⁴⁹⁸.

În *Vers și poezie*, Arghezi observase și el că „versul concentrează în sine volume”, principiul care și azi îndeamnă la meditație.

Când este vorba să dea o analiză a stării de sugestie poetică, Ovid Densusianu, fără a fi deosebit de subtil, are totuși expresii dacă nu foarte fericite, în tot cazul exacte:

„E uimitoare mulțimea de imagini ce sunt concentrate câteodată într-o singură poezie: vedem o forță de asociere psihologică extraordinară, o suprapunere continuă de sentimente, de idei”⁴⁹⁹.

Un rezumat didactic al teoriei sugestiei ni se dă prin formula:

„Imaginile ne aduc și ele apropieri neașteptate, analogii, corespondențe prinse în alergările gândului, în jocurile capricioase ale fanteziei; unele par ciudate cu o notă de hiperbolism dus prea departe, dar împreună cu celelalte contribuie să mărească valoarea expresivă a descrierilor”⁵⁰⁰.

Aceste idei devin încă înaintea de primul război adevărate locuri comune. Ele sunt însoțite de citate rituale din Mallarmé; de veșnicele observații despre procedeul „acumulării

⁴⁹⁸ Conferințele «Vieții nouă», p. 11, 35.

⁴⁹⁹ Ovid Densusianu, *Henri de Régnier, Vieața nouă*, II (1906), p. 322.

⁵⁰⁰ Idem, *Sufletul latin și poezia nouă*, București, 1922, vol. I, p. 73.

de comparații”⁵⁰¹; despre transformarea cititorului în „colaborator”; despre „un verb capabil să deștepte simultan impresii de culoare, de gust, de miros, un verb cu multiple și variate rezonanțe sufletești”⁵⁰² etc.

Că poezia cea mai militantă, fără a rupe unitatea dintre conținut și formă, nu se poate lipsi de valori sugestive, este incontestabil. Luată *cum grano salis*, teoria simbolistă a sugestiei, ferită de formalisme sterile, își păstrează cu această rezervă întreaga sa valoare.

8. MUZICALITATEA

Vorbind despre arta cu cea mai mare putere de sugesție, simboțiștii, fără nici o urmă de ezitare, afirmă că aceasta este muzica. Ambiția supremă a întregii orientări va fi, deci, aceea de transformare a poeziei în muzică. Versul să concureze melodia și simfonia, emotivitatea poetică să se prefacă într-o stare muzicală, fluidă, inefabilă. Estetică bazată pe primatul corespondențelor sugestive, simbolismul se orientează spre muzicalitate ca spre climatul său cel mai specific.

În locul culorii, simbolismul elogiază sunetul; în locul conturului precis, nuanța, tenta, estomparea liniei; în locul lucidității, starea de vis și reverie. Verlaine enunță toate aceste teze în a sa *Artă poetică*, unde principiul de bază este:

De la musique avant tout chose.

.....
*De la musique encore et toujours!*⁵⁰³

⁵⁰¹ P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieața nouă*, XI, 2, 1 aprilie 1915, p. 44; 8, 1 octombrie 1915.

⁵⁰² N. Davidescu, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁰³ *Înainte de orice muzică.*

La rândul său, Mallarmé distingea între funcția noțională și muzical-poetică a limbajului. El scrie o plachetă despre *La Musique et les Lettres* și crede că „poezia nu este decât muzică prin excelență”. Exact aceeași opinie exprimă și Stuart Merrill în al său *Credo*, tradus de Ion Pillat:

„Poezia, fiind totodată *Cuvânt* și *Muzică*, poate minunat de bine să sugereze acest nemărginit care adesea nu e decât ceva nelămurit.

Prin *Cuvânt*, ea grăiește și gândește, prin *Muzică*, ea cântă și visează. De altminteri, singura *Poezie* e *Poezia* lirică, fiica cuvântului zugerăvitor și a *Muzicii* visătoare”⁵⁰⁴.

Atât de răspândite sunt aceste idei în simbolismul francez, încât: „Ceea ce a fost denumit simbolism – scrie Paul Valéry – se rezumă foarte simplu în intenția comună a mai multor familii de poeți (de altfel ostile între ele) de a lua muzicii bunul său”⁵⁰⁵. Cu ajutorul muzicalității, cuvintele prozaice, comune, pot fi purificate, spun simboलिști. Orchestrației simfonice sau liniei melodice îi corespund, la fel, o versificație de tip polifonic, sau o tonalitate cantabilă, de „romanță”. De altfel, acest termen, ca și alții de același gen („Cântec”, „Cantilenă”, „Complainte” etc.), revin des în poezia simbolistă, integral muzicală, cel puțin în intenție. Titluri de volume ca: *Romances sans paroles* (Verlaine), *Complaintes* (Laforgue), *Gammes* (Stuart Merrill) sunt tipice în simbolism.

Peste aceste afinități organice se suprapun și anumite influențe recunoscute în mod deschis. Asupra simboलिștilor acționează prestigiul muzicii lui Wagner. Simbolismul lui César Frank, Debussy, Vincent d'Indy a jucat, de asemenea, rolul

.....
Muzică mereu și totdeauna!

⁵⁰⁴ Ion Pillat, *op. cit.*, *Flacăra*, V, 30, 7 mai 1916.

⁵⁰⁵ Paul Valéry, *Variété*, I, Paris, N.R.F., p. 95.

său important, așa cum recunoaște și Ovid Densusianu. Dar Wagner, descoperit anterior de Baudelaire, este obiectul unui cult special, întreținut cu fervoare de Mallarmé și grupul său. Un discipol, Eduard Dujardin, scoate *La Revue Wagnérienne* (6 février 1885-1887), iar maestrul închină compozitorului o „reverie” (*Richard Wagner, rêverie d'un poète français*)⁵⁰⁶. Critica occidentală afirmă chiar că „wagnerismul” a dat conștiință de sine simbolismului⁵⁰⁷, inițiindu-l într-o artă a fondului inefabil al sufletului uman, căruia-i deschide spații infinite, de natură a-i da sugestii profunde⁵⁰⁸.

Și la acest capitol, Macedonski se integrează esteticii simboliste, pe care începe s-o propage cu entuziasmul și solemnitatea sa obișnuită. Încă din 1880, în articolul citat, *Logica poeziei*, una din ideile de bază e cum nu se poate mai în nota lui Verlaine și a lui Mallarmé:

„Arta versurilor nu este, nici mai mult, nici mai puțin decât arta muzicii”. „Poezia viitorului – scria el în același sens, în 1892 – nu va fi decât muzică și imagine, aceste două eterne și principale sorginți ale ideii”⁵⁰⁹.

Principiul este tipic simbolist, chiar dacă, pe urmele lui René Ghil din al său *Traité du verbe*, Macedonski se declară adeptul „instrumentalismului”. În realitate, se precizează:

„Instrumentalismul nu este iar decât tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor”⁵¹⁰.

Preocupările sale în jurul „armoniei imitative”⁵¹¹ și a „versului symphonic”⁵¹² sunt de aceeași factură.

⁵⁰⁶ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, Paris, Charpentier, 1943, p. 151-60.

⁵⁰⁷ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 317-318, 325.

⁵⁰⁸ Dr. Andreas Liess, *L. von Beethoven und Richard Wagner in Parisier Musikleben*, Hamburg, Hoffmann und Kampe Verlag, 1939, p. 80-81.

⁵⁰⁹ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 77, 100.

⁵¹⁰ *Idem*, *op. cit.*, IV, p. 100.

Succesul destul de snob al wagnerismului se transmite și el simbolismului românesc. În 1892, Macedonski declară cu toată gravitatea că „*wagnerismul, simbolismul unit cu instrumentalismul* este ultimul cuvânt al geniului omenesc”⁶¹³. Minulescu găsește că este foarte subtil să-și întrebe iubita:

*De ce-ți sunt ochii verzi,
Culoarea wagnerianelor motive?*

Afinitățile muzicale ale simbolismului românesc sunt evidente, și ceea ce se constată, după Macedonski, este o continuă teoretizare a sugestivității muzicale, de la cultul sonorității goale, formaliste, până la încercări de transcriere a inefabilului, a cărui noțiune există⁵¹⁴.

„Instrumentalismul” de la *Literatorul* are imitatori și discipoli, și Traian Demetrescu pune pe o eroină să interpreteze la pian *L'orage* de Weber. Piesa, după poet, este curată „armonie imitativă, unde s-aude căldura ploii, urletul vântului și rugăciunea sfioasă a unui pastor”⁵¹⁵.

Concepția muzicalizării poeziei începe să circule printre simboțiștii români oarecum cu caracter de dogmă. Presa citează teoriile lui Verlaine și René Ghil⁵¹⁶, și Ștefan Petică reia – s-ar zice – versurile celebre ale lui John Keats din *Ode on a Grecian Urn*:

⁵¹¹ *Idem*, Înrmormântarea și toate sunetele clopotului, *Literatorul*, I, 16, 11 mai 1880, p. 250 etc.

⁵¹² *Idem*, *Versul symphonic*, *Literatorul*, XXVI, 1, 29 iunie 1918.

⁶¹³ Alexandru Macedonski, *op. cit.*, IV, p. 101.

⁵¹⁴ Izabela Sadoveanu-Evan, *Impresii literare*, București, Minerva, 1908, p. 154.

⁵¹⁵ Traian Demetrescu, *Intim*, București, 1894, p. 64.

⁵¹⁶ Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară, Românul*, 6-7 (18, 19) august 1896.

*Heard melodies are sweet; but those unheard
Are sweeter...*⁵¹⁷.

Versiunea românească sună astfel:

*Cântarea ce n-a fost spusă
E mai frumoasă ca oricare*⁵¹⁸,

și ideea se dezvoltă într-o adevărată artă poetică simbolistă:

*Misterul ei e o beție
De voluptoasă-îndurerare.
Dar în cântarea fără nume,
Ascunsă-n negrele vioare,
E-o tragedie tăimuită;
Plâng albe vise moarte-n floare*⁵¹⁹.

În simbolismul românesc sunt puține formule atât de lămuritoare pentru principiile poetice ale curentului ca aceste citate din Petică, foarte orientat în materie:

„Sunetele au și o muzicalitate care predomină în această poezie, îi dau un caracter aproape religios, și muzica lor are în adevăr solemnitatea pe care vrea s-o dea ideea fundamentală”⁵²⁰.

Este vorba, după el, ca și pentru toți simbolistii, de un adevărat fenomen de „transformare a liricii”, și poezia lui Macedonski *Pe balta clară* este comentată favorabil tocmai

⁵¹⁷ „Melodiile pe care le auzi sunt dulci, dar cele pe care nu le auzi sunt și mai dulci”.

⁵¹⁸ Ștefan Petică, *Solii păcii*, II, 2 (*Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 133).

⁵¹⁹ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 53.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 397.

pentru „muzicalitatea” sunetelor care „predomină în această poezie, pentru țesătura savantă de ritm, cuvânt, sunet, care-i stă la bază”⁵²¹.

Din urmă venea, ca de obicei, Ovid Densusianu, care arată, cu aparat critic, că „verbul” instrumentalist al lui Ghil este „echivalentul imaterial și matematic al muzicii”, iar Verlaine, cu a sa „lume de vis, vapoasă... redă, în cuvinte muzicale, care par mai mult o șoaptă, nuanțele cele mai subtile, cele mai variate”⁵²².

Când unii simboțiști români ajung la Paris, ei sunt seduși de atmosfera cabaretului muzical, de „șansonierii” din Montmartre, și D. Anghel evocă această ambianță a poeziei cântate, de stil și tradiție atât de franceză⁵²³. El regretă lipsa la noi a acestui gen poetic muzical, atât de deosebit de trivialitatea romanței lăutărești de suburbie:

„Romanțele noastre stupide și triviale jignesc sufletul și dezgustă... Cântecul înaripat și zburdalnic, care să treacă din gură în gură, să câștige casă cu casă, fereastră cu fereastră, stradă cu stradă și să cuprindă întreg orașul ca o epidemie, nu s-a auzit la noi”⁵²⁴.

Romanțele lui Ion Minulescu (care a luat lecții de declamație pentru a le putea „spune” în public), răspund în esență tocmai acestei aspirații. Structura lor de poezie cântată este pe alocuri evidentă și constituie, în parte, unul din punctele lor de atracție. Poetul, de altfel, înscrie „muzicalitatea melodică” printre preocupările sale fundamentale⁵²⁵.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Conferențele «Vieții nouă», p. 9.

⁵²³ D. Anghel, *Opere complete, Proză*, București, Cartea românească, 1924, p. 189-190.

⁵²⁴ D. Anghel, *op. cit.*, p. 189-190.

⁵²⁵ Ion Minulescu, *Nu sunt ce par a fi*, *Revista Fundațiilor*, 20, 1941, p. 75-76.

Profesând în felul lor, măcar în intenție, o artă de „cunoaștere”, simbolistii români vor vedea uneori în „cântec” și un adevărat instrument de percepție muzicală a universului:

„Toate cele mai intime lucruri sunt melodioase, se exprimă prin cântec. Sensul cântecului merge departe. Da, orice cuvânt, chiar cel mai comun dintre cuvinte, are ceva de cântec în el... orice lucru profund este cântec. Într-un fel sau altul, cântecul pare să fie esența noastră centrală, restul nefiind decât înveliș, păstaie, elementul dintâi în noi și în orice lucru”⁵²⁶.

Este un stadiu în care estetica simbolistă devine integral intuiționistă, iraționalistă (concepția muzicii ca expresie a „inconștientului” este și ea exprimată⁵²⁷), și datorită criticii este să delimiteze aceste aspecte metafizice, perimate; de fondul viabil al unei estetici oscilante, constituită la limita dintre realitate și idealitatea cea mai evidentă.

Mai întâi, părerea că sunetele pot sugera idei reprezintă o teză admisă și de lingvistica științifică. Aceasta din urmă studiază fenomenul „simbolismului fonetic” și recunoaște că „un sunet pus în anumite condiții poate, prin însăși structura sa, să sugereze o idee”⁵²⁸. Deci teama, pe o latură perfect legitimă, că o poezie mediocră ar fi în principiu refractară transmiterii unei mesaj ideologic nu are temeii. Dar, firește, esențial este nu ca ideea să servească de pretext pentru muzicalitatea în sine, ci, dimpotrivă, muzicalitatea să fie subordonată ideii.

Trebuie spus, apoi, că simbolismul face o serioasă confuzie, cel puțin în unele aspecte ale sale, între muzicalitate și sonoritate. Una este muzicalitatea profundă, interioară, și alta

⁵²⁶ N. Davidescu, *op. cit.*, I, p. 51.

⁵²⁷ Pompiliu Eliade, *Cu privire la Maurice Maeterlinck*, București, Flacăra, 1912, p. 50-51.

⁵²⁸ Al. Graur, *Studii de lingvistică generală*, București, ed. Academiei, 1960, p. 183-184.

sonoritatea sunetelor goale. Între alții, Remy de Gourmont, care elogia sonoritatea cuvintelor în sine, și René Ghil, urmat la noi de Macedonski, au căzut tocmai în această eroare. Pentru poeții teoreticieni citați, muzicalitatea poetică încetează a fi sugestie psihologică și se transformă în muzică de alămuri sau combinație de versuri armonioase, exclusiv pentru ureche, a căror rezonanță se stinge cu ultima silabă.

De acest mare adevăr și-au dat seama și mulți contemporani ai simbolismului, inclusiv în literatura noastră. Raicu-Rion, de pildă, a protestat cu argumente împotriva „domniei cuvântului”⁵²⁹, și este de reținut că până și Ovid Densusianu declara teoriile lui René Ghil drept „exagerări”⁵³⁰. Macedonski însuși mare adept al „instrumentalismului” și „wagnerismului” în 1892, la un deceniu interval, în 1902, va repudia această direcție, constatând interpretarea caricaturală care începuse să i se dea de către unii discipoli:

„Wagnerismul, ce nu e decât un romantism muzical față cu epoca clasică a muzicii, a avut totuși un efect dezastruos asupra spiritului literar, prin faptul că, nevrozând auzul prin muzicalizare, s-a străduit imperios într-un domeniu ce nu era al său, și cum neofiții literari, prin faptul că nu erau muzicanți, erau dispuși să exagereze – sub cuvânt că fac în versuri muzică wagneriană – au rupt cu orice reguli estetice, au introdus asimetria în locul simetriei și în locul rimei depline sonanța sau rima falsă. Alții au mers mai departe: s-au lepădat cu desăvârșire de ritm și au schimbat versul în monstruoșitate, ce nu e nici proză nici vers, un fel de amfibie intelectuală ce-și închipuiește că are glas de sirenă, când nu-l are decât le cel al delfinului”⁵³¹.

⁵²⁹ Raicu Ionescu-Rion, *Datoria artei*, ed. Savin Bratu, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 151-157.

⁵³⁰ *Conferențele «Vieții nouă»*, p. 14.

⁵³¹ Al. Macedonski, *Decadentismul, Carmen*, II, 2, 25 septembrie 1902.

Rezultă de aici că simbolismul românesc trebuie analizat în mod diferențiat atât în teoriile, în nuanțele, cât și în realizările sale, urmând a face o distincție netă între muzicalitatea interioară a lui Bacovia, de pildă, și cea de șansonetă pariziană a lui Minulescu: „Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mâine...”.

Cât privește relația poezie-muzică, ea nu este nici pe departe o descoperire simbolistă, datând încă din antichitate⁵³².

9. VERSUL LIBER

Preocuparea muzicalității joacă un rol central în simbolism și prin faptul că inspiră inovații formale, de natură să exprime toate nuanțele expresivității la care se tinde. Versul clasic apare uneori insuficient și inadecvat. Muzicalitatea cere un ritm mai variat și mai suplu; tirania rimei devine de multe ori obositoare. Obsesia muzicalității simfonice duce la dislocarea unui nou vers, „liber”, fapt recunoscut de însuși teoreticianul său, poetul francez Gustave Kahn⁵³³.

La capitolul „ritm”, Moréas ceruse și el, mai înainte, în manifestul din 1886, „o dezordine savant ordonată”, „fluidități ascunse”, un vers alexandrin cu „opriri multiple și mobile”, întrebuițarea de „numere impare”⁵³⁴. Pentru Verlaine, în *Art poétique*, numărul nepereche era mai „suplu” și mai „solubil” în aer decât oricare altul. De unde predilecția pentru strofa vapoasă, aparent dezlănătă, a poeziei simboliste, bizuită în

⁵³² Demetrius, *Tratatul despre stil*, tr. C. Balmuș, Iași, 1943 („cuvinte cu sunet plăcut”, I, 70; „cuvinte expresive”, II, 50-51; „cuvinte frumoase”, II, 173-175 etc.).

⁵³³ Gustave Kahn, *Premiers poèmes, précédés d'une étude sur le vers libre*, Paris, Mercure de France, 1897.

⁵³⁴ Cf. P. Martine, *Parnase et symbolisme*, Paris, A. Colin, 1925, p. 151-152.

cea mai mare parte pe o versificație liberă, cu număr de silabe și cu ritm variat aproape la fiecare strofă și chiar vers.

Problema originii și paternității acestui vers, controversată în istoria literară franceză⁵³⁵, rezumată și în românește⁵³⁶, este din punctul de vedere al cercetării noastre de minimă importanță. Dacă Macedonski este precursor sau nu, dacă există vreo sugestie străină pentru intuițiile sale, faptul poate stârni oarecare curiozitate. Dar este mai interesant de stabilit ce concepție despre versul liber aveau simbolistii români, care era teoria lor în materie de prozodie. În această privință se poate ajunge la unele rezultate concludente.

În ce privește meritele de pionier accidental ale lui Macedonski, ele se par incontestabile. Cronologic vorbind, poezia sa *Hinov* (*Literatorul*, I, 5, 17 februarie 1880) se numără printre primele producții literare europene scrise în vers liber, bineînțeles dacă eliminăm din competiție pe trubadurii medievali, pe Shakespeare, La Fontaine sau Victor Hugo. Rimbaud ar fi scris poeziile *Marine* și *Mouvement*, din ciclul *Les Illuminations*, în 1872-1873, dar publicarea lor în revista *La Vogue* datează din 1886. Tot aici (I, 10, 5 iulie 1886) Gustave Kahn face să apară ale sale *Intermèdes*, IX (*Timbres oubliés*, *Timbres morts*, *perdus*). O poetă poloneză din emigrație, Maria Kysinska, ar fi publicat și ea versuri libere în *Chat noir*, *La vie moderne* și *Libre revue* încă din 1882, însă volumul său *Rythmes pittoresques* apare abia în 1890. De pură coincidență este publicarea în 1880 la Lemerre (deci concomitent cu Macedonski!) a volumului peruvianului Della Rocca de Vergala

⁵³⁵ Ed. Dujardin, *Les premiers poètes du vers libre*, Mercure de France, 32^e année, nr. 546, 15 mars 1921, p. 522-621.

⁵³⁶ Vladimir Streinu, *Cronologia versului liber francez*, *Revista Fundațiilor*, XIII, 3 martie 1946, p. 589-602 etc.

*La Poétique nouvelle, Manuel Théorique du vers libre*⁵³⁷. Toate sunt fenomene de sincronicitate întâmplătoare, căci este greu de dovedit un izvor livresc, într-o perioadă când aceste producții erau foarte rare, iscălite de nume pe atunci obscure și pierdute în publicații străine fără răspândire. Precursor indiscutabil, Macedonski n-a perseverat, și trebuie să așteptăm până la Iuliu Cezar Săvescu, Al. Petroff și alții de tot obscuri (Natalia Didachi, Demetru Demetrescu⁵³⁸), pentru a constata în jurul lui 1890 o frecvență oarecare a versului liber în poezia noastră „nouă”, Tudor Arghezi, Ovid Densusianu, Ion Minulescu scriu versurile libere după 1900.

Este de altfel și data când apar și cele dintâi comentarii notabile despre inovațiile prozodice simboliste. Entuziasmat, Petică vede în versul liber însăși trăsătura esențială a simbolismului:

„Reforma prozodiei clasice franceze e comună tuturor simboliştilor. Însă tocmai în această reformă stă simbolismul, și nu în întrebuintarea alegoriei, metaforelor și a altora de soiul acesta”⁵³⁹.

Exagerarea este evidentă și ea arată încă imprecizie în concepte. Apoi, citând pe Arno Holz, Petică va face raportarea versului liber la „wagnerism”, în consens cu spiritul întregii teorii simboliste despre versificație, de la Mallarmé din *Crise de vers*⁵⁴⁰, până la Gustave Kahn⁵⁴¹ și Remy de Gourmont⁵⁴²:

⁵³⁷ C. Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique français de 1867, a 1900*, Paris, 1903, p. 150-151.

⁵³⁸ Demetru Demetrescu, *Versuri unite, fantezie ritmică, România literară*, februarie-martie, 1888, p. 50-55.

⁵³⁹ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 370.

⁵⁴⁰ Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 241-256.

⁵⁴¹ Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 6-9.

⁵⁴² Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, 10^e éd., Paris, Mercure de France (1899), p. 239-269.

„La unii poeți dintre cei tineri măsura veche a fost cu totul sfărâmată, și în locul ritmului simetric de altă dată s-a introdus un ritm larg, de o factură wagneriană. Principiul de care s-au condus poeții în această schimbare a fost că „ritmul nu trebuie să trăiască numai prin cuvintele ce le exprimă, ci să-și aibă existența sa proprie. Această regulă, formulată în urmă de eminentul literat german Arno Holz, a călăuzit aproape pe toți poeții moderni”⁵⁴³.

Este interpretarea formalistă a versului liber, a ritmului care ar trăi prin el însuși, fără conținut, interpretare bineînțeleasă eronată, de natură să umbrească și ce este pozitiv în eliberarea din constrângerea prozodiei mecanice. O altă interpretare funcțională apare în 1904 la Tudor Arghezi, care derivă gestul de independență față de metrică și rimă din procesul firesc de estompare și transfigurare a „ideii” poetice:

„Grad cu grad, poeții au parvenit la o stare de vaporositățe a ideii, care le permite să găsească metrica și iarăși rima... Dacă impresia câștigă, dacă puterea sentimentului câștigă, și metrul și rima pot să fie fără pagubă înlăturate”⁵⁴⁴.

Ion Minulescu, marele popularizator la noi al versului liber, profesa în fond aceeași dialectică a conținutului și a formei. Cum poți sugera impreciziunea în metru rigid și precis? Ce actualitate mai poate avea poezia cu formă fixă în momente de inefabil sufletesc? De unde și sfidarea clasicizanților:

„...Voi ce măsurați cu versul gândurile ce n-au măsură”.

Dar Minulescu proceda de fapt prin stimulare. Poezia sa era scrisă în versuri regulate, apoi transcrisă după criterii ritmice și sonore studiate în vederea declamării, și trucul se simte imediat, urmărind rimele. În principiu, poetul urmărea „o armonie ritmică ce era o năzuință să reproducă mișcările su-

⁵⁴³ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 297.

⁵⁴⁴ Tudor Arghezi, *Literatura nouă, Cugetul românesc*, nr. 5, 1922, p. 325.

fletești cele mai gingașe”⁵⁴⁵. În realitate, efectele predominante sunt de ordinul sonorității verbale și al inflexiunilor frazei recitate.

Toate aceste idei, fără îndoială explicabile și în literatura română a epocii, nu erau totuși suficiente pentru a constitui o „doctrină” propriu-zisă a versului liber. Ea apare abia la *Vieața nouă*, prin teoriile și polemicile duse în favoarea simbolismului de Ovid Densusianu, acordat în permanență pe lungimea de undă a lui Henry de Régnier, Verharen, Viélé-Griffin, Gustave Kahn, pe care-i studiază și de la care împrumută în esență, toate definițiile. Poetii citați sunt „maestri în acest gen de versificație”...⁵⁴⁶, izvorâtă nu din pur capriciu, ci dintr-o necesitate istorică:

„Sufletul modern în veșnică mișcare, de un ritm mai variat, mai capricios, cere forme de exprimare potrivite cu firea lui. Prin aceasta, simbolistii au ținut să realizeze armonia desăvârșită între forma și fondul inspirației poetice și... au izbutit să impună principiul versului liber”⁵⁴⁷.

Izvorul său muzical este afirmat de asemenea:

„Versul liber – scrie Ovid Densusianu –, cu unitățile lui ritmice inegale, nu este în mare parte decât aplicarea la poezie a concepțiunei wagneriene”⁵⁴⁸.

Confesiunile lui Gustave Kahn sunt concludente în această direcție⁵⁴⁹, dar ar fi greu de afirmat că este vorba numai de un izvor unic. Samain, de pildă, visa și el un vers fluid, vapo-

⁵⁴⁵ Ion Minulescu, *Romanțe pentru mai târziu*, București, Biblioteca românească, nr. 47, 1909.

⁵⁴⁶ Ovid Densusianu, *Contraziceri și lămuriri estetice, Vieața nouă*, II (1906), p. 536.

⁵⁴⁷ *Idem*, *Sufletul nou în poezie, Conferențele «Vieții nouă»*, București, Seria întâi, 1904, p. 37.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁴⁹ Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 8-9.

ros, „dulce”, „fără ritm”⁵⁵⁰. Dintre ceilalți poeți cunoscuți la noi, Mallarmé, A. Mockel, Viéllé-Griffin profesau concepții asemănătoare⁵⁵¹. Un izvor pus la contribuție este și *La Littérature contemporaine, opinions des écrivains de ce temps*, de Georges le Caradonnel și Charles Vellay (Paris, Mercure de France, 1905), citată de Ovid Densusianu⁵⁵². Cunoscută a fost și *Enquête internationale sur la vers libre* (Milan, 1909) a li F. T. Marinetti.

Odată stabilit principiul, în baza atâtor autorități, că versul liber, „bine aplicat”, ajunge să „producă efecte muzicale necunoscute mai înainte”⁵⁵³, problema capitală devine aceea a definirii acestei muzicalități. Este un punct pe care Ovid Densusianu îl rezolvă (în bună estetică simbolistă, de altfel) în favoarea ritmului. Prestigiul rimei în simbolism este foarte scăzut, și toată grija cade pe ritm, pe succesiunea de accente tehnice:

„Cei care scriu versuri libere, emancipându-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, așa cum rezultă din fiecare cuvânt asociat cu altul”⁵⁵⁴.

Acest ritm se mulează pe „ritmul gândirii”, pe „ritmul sufletesc” și reprezintă o unitate organică. Va explica deci, în continuare, Ovid Densusianu:

„Versurile libere – adevăratele versuri de acest fel, pentru că s-a scris și se scriu multe care nu-și merită numele – se întemeiază pe principiul armoniei interne, al muzicalității

⁵⁵⁰ Adrian Marino, *op. cit.*, *Națiunea*, III, 348, 26 mai 1947.

⁵⁵¹ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 784, 794, 797.

⁵⁵² Ovid Densusianu, *Părerii asupra literaturii contemporane, Vieața nouă*, I, 1905, p. 495-499.

⁵⁵³ *Idem*, *Contraziceri...*, *Vieața nouă*, II (1906), p. 536.

⁵⁵⁴ *Idem*, *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare, Vieața nouă*, IV (1908), p. 248. Textul este socotit ca un fel de „manifest”, de vreme ce publicațiile simpatizante (*Farul*, 30 martie 1902) și *Românul literar și politic* (1 iunie 1912) îl reproduc.

strânse între cele mai mici părți care le alcătuiesc; ritmul lor variat – sau capricios la prima vedere, este de o unitate, de o condensare pe care numai cineva cu prejudecăți de școală veche nu poate să le recunoască”⁵⁵⁵.

Raportat la tehnica poeziei clasice și romantice, acest vers aduce un plus netăgăduit de expresivitate, de nuanțare:

„Una din achizițiile cele mai însemnate ale poeziei noi este introducerea versului liber, la baza căruia stă concepția ritmurilor mai variate, mai vii, de mai multă spontaneitate, de nuanțări mai subtile, de redare mai expresivă a complicității stărilor sufletești. Versul liber a adus în estetica literară o revoluție ce lasă departe ceea ce au realizat romanticii, și, deci, în această privință, datorăm simboलिष्टilor mai multe decât tuturor care în secolul trecut s-au gândit să aducă unele inovații literare”⁵⁵⁶.

Nici factorul lingvistic nu lipsește din această pledoarie, căci promovarea expresivității, a inefabilului poetic, în locul „armoniei superficiale”, este concepută ca o contribuție la dezvoltarea limbii române literare:

„Dacă versul e o perfecționare a armoniei ritmice și dă mai multă atențiune felului cum sunt asociate cuvintele, sub toate raporturile, este sigur că el este chemat să joace un rol însemnat în dezvoltarea limbii literare, în eforturile de înnoțire a ei. În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinse romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă și în partea expresivă, ca și în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșală. Și cine poate folosi mai mult din o asemenea îndrumare decât tocmai noi, care așteptăm încă limba literară bine întemeiată în toate direcțiile? În dezvoltarea estetică de azi a limbii române, simbolismul apare ca o necesitate, și cei

⁵⁵⁵ Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Vieța nouă*, IV (1908), p. 217.

⁵⁵⁶ *Idem*, *Sufletul latin și literatura nouă*, București, 1922, vol. I, p. 63.

care vor veni mai târziu o vor recunoaște – cum ne vor da dreptate pușinilor care am apărat-o”⁵⁵⁷.

Ar fi greșit totuși să se creadă că simbolismul românesc și-a dat adeziunea în mod necondiționat la versul liber, la *ori-ce vers liber*. Cea mai mare parte a poeziei simboliste române este scrisă în vers regulat. Elogiind eliberarea versului, simbolismul n-a promovat în nici un caz licența, disprețul absolut de formă, „dadaismul”.

Este apoi un fapt demn de notat că, în critica franceză chiar cea mai favorabilă simbolismului, s-au formulat chiar de la început serioase și întemeiate rezerve. Remy de Gourmont, de pildă, semnalează discontinuitățile supărătoare ale ritmurilor neregulate⁵⁵⁸, primejdia pentru vers de a deveni amorf și prozaic⁵⁵⁹. Verlaine, Henri de Régnier au ridicat adevărate proteste împotriva abuzurilor, și minuțioase cercetări recente dovedesc că dacă maeștrii versului liber au introdus principiul toleranței în prozodia clasică, pe care au făcut-o mai suplă, ei nu i-au renegat niciodată principiile de bază⁵⁶⁰.

Avea deci dreptate Ovid Densusianu când nu recomanda și nu accepta improvizația, versificația descusută, lipsa de rigoare formală, sub pretext de „vers liber”:

„Nu, versul liber nu trebuie socotit ca o scăpare pentru cei care nu știu să versifice, între el și proză numai ce care n-au simțul artistic nu sunt în stare să facă deosebirea”.

Criteriul „măiestriei” intervine și aici în mod inevitabil:

⁵⁵⁷ Ovid Densusianu, *Versul liber, Vieța nouă* IV (1908), p. 249.

⁵⁵⁸ Remy de Gourmont, *op. cit.*, p. 265-266.

⁵⁵⁹ *Idem*, *Le livre des masques*, 14 ed. Paris, Mercure de France, 1923, p. 77.

⁵⁶⁰ Henri Morier, *Le rythme du vers libre symboliste étudié chez Verhaeren, Henri de Régnier, Viëlle-Griffin et ses relations avec les sens*, Genève, Les Presses Académiques, 1943-1944, I, p. 13.

„S-au scris și se mai scriu și azi – în Franța ori aiurea – multe versuri libere, dar puțini au ajuns să le dea o formă deplin artistică”⁵⁶¹.

Prin urmare, compunerea lor este la fel de dificilă ca a oricăror altor versuri, și nu este adevărat că simbolistii recurg la vers liber numai pentru că ar fi mai ușor de scris, ci fiindcă, în anume cazuri, speciale, numai această formă poetică este adecvată „ideii”⁵⁶².

Că simbolismul n-a promovat cultul versificației goale, formaliste, constatăm și din cazul lui Macedonski. Acesta n-a cultivat și nu s-a revendicat niciodată de la versul liber, pe care-l numește „decadent”. Poezia *Hinov* ar fi de inspirație clasică, modelul fiind oferit de ditirambii poeziei eline:

„Rău numit decadent, acest vers nu se schimbă însă în proză. Trecea cu dibăcie de la versul cel lung la cel scurt, dar rar rupea măsura și rămânea totdeauna vers... Nu încapă că o asemenea formă își are farmecul și poate să investească chiar cu frumuseți extraordinare, mai ales când e chemat să redea tulburări și mișcări repezi ale simțirii sau ale minții”.

De aici până la decadentism este încă o adevărată „prăpastie”. În epoca modernă, versul ditirambic poate să ajungă la vers liber, sau, cum îi spunea Macedonski, la „versul simfonic, forma tuturor formelor”. Reluând în esență ideile lui Gustave Kahn despre „ondulările” simțirii, despre „elasticitate” și adaptare la „fond”, poetul recunoaște că acest vers:

„Ar urma, în acest caz, scurtându-se și lungindu-se, mlădiindu-se, neîncetat toate subtilitățile simțirii și ale cugetării ar face corp cu ele. Dar poetul lui nu s-a găsit încă”.

Macedonski mai admite că, în Franța, „armonia prea regulată și monotonă a versificării” a putut produce o oboseală,

⁵⁶¹ Ovid Densusianu, *Contraziceri..., Vieața nouă*, II (1908), p. 336.

⁵⁶² *Idem, Versul liber..., Vieața nouă*, IV (1908), p. 247-248.

în care împrejurare doar Verlaine și Verhaeren ar fi reușit să atingă arta. Dar este o excepție, căci:

„De fapt, acest vers, necerând nici o muncă – nefiind nici vers nici proză – sau fiind vers prost și proză proastă, a deschis deodată templul imbecilității și agramățiilor”.

Cu atât mai reprobabilă devine această pornire în poezia română, unde o serie de versificatori care se dau drept factori ai poeziei noi, amețiți de aceste teorii, maltratează prozodia și versificarea noastră”:

„Versificația și prozodia avându-și legile și dâșii neputând să și le însușească, găsesc mai comod să scrie tot ce le vine în cap și să pună acest tot pe hârtie, așa cum li se înfățișează. Habar n-au acești nefericiți nici de bun-simț, nici de artă, nici de frumos, ce urmăresc e numai să facă a se vorbi de dâșii și oricum s-ar vorbi”⁵⁶³.

Aruncând o privire blazată asupra experienței de tinerețe care este *Hinov*-ul, Macedonski își face chiar un titlu de glorie de nu fi „stăruit” pe această cale. Nici la bătrânețe el nu primește:

„Proteismul sau nestabilitățile ritmice ale unui asemenea fel de versificare decât atunci când vine de la poeți care nu-l adoptă din neputința de a înainta pe calea metrică regulată, consfințită de toate popoarele, de veacurile câte au trecut de când s-a început a se scrie versuri”.

Pentru poet, distincția între vers „symfonic” și „decadent” rămâne până la capăt absolută. Versul „decadent”:

„Este neputința unei anumite categorii de scriitori de-a le da la iveală versuri bune, iar o astfel de neputință dâșii și-o ascund sub bombasticile denumiri de poezie simbolistă ori decadentă. La o așa povărnire contribuie mult, pe lângă ignoranță și neîndemânare, o dorință de a se singulariza, cât și,

⁵⁶³ Al. Macedonski, *Versul zis «decadent»*, *Universul literar*, XXXII, 30, 24 iulie 1916.

uneori, cea de a face acrobație în fața cititorilor. Din punct de vedere general, cei care scriu versuri ce nu sunt nici proză nici poezie o fac numai pentru că nu pot să scrie altfel, iar sub eticheta simbolism și decadentism rimele proaste și ritmul greșit se schimbă în minuni ale artei”.

În schimb versul „symfonic” este tot ce poate fi „mai greu”:

„Versul symfonic trebuie, mai întâi, să nu fie ceva voit și să facă corp cu undulările simțirilor și cugetărilor exprimate, cu urcările și coborârile lor. Rupând cu monotonia calapodului, el trebuie să fie o formă de o elasticitate rară și care să îmbrace fondul, să i se adapteze cu suplețea unei mânuși ce urmează oricare cută a mâinii și degetelor. S-ar putea zice că, până la un punct, versul symfonic s-ar cuveni să fie, el singur, forma cu care va trebui să se investmânteze poezia viitorului”.

În pas cu teoriile lui Gustave Kahn despre versul liber⁵⁶⁴, versul „symfonic” la Macedonski este însuși prototipul unității poetice perfecte, suprema măiestrie în arta versului, a cărei carieră viitoare o prevede cu remarcabilă intuiție:

„Dacă, încă o dată, adevăratul vers symfonic nu trebuie confundat cu imbecilitățile celor inculți sau cărora le lipsește și cultura și auzul muzical, cât și cu cercările de versificație mai totdeauna greșite ale începătorilor”⁵⁶⁵.

Aceste rezerve, precum și celelalte pe care le formulează însuși simbolismul, ne ajută mult la fixarea unei opinii despre estetica versului liber, combătută constant de detractori, dar și de critica de la *Viața românească*⁵⁶⁶.

⁵⁶⁴ Gustave Kahn, *op. cit.*, p. 17, 33-34.

⁵⁶⁵ Alexandru Macedonski, *Versul symfonic, Liberatorul*, XXIII; 1, 29 iunie 1918.

⁵⁶⁶ Izabela Sadoveanu-Evan, *op. cit.*, *Viața românească*, III (1908), vol. VIII, p. 392; [G. Ibrăileanu], *Miscellanea: Note... Modernism, op. cit.*,

Binevenit sub raportul emancipării, al eliberării din uniformitate, al posibilității variate de expresie a ideii poetice și a sugestiei muzicale pe care le oferă, versul liber prezintă marele risc al alunecării în proză ritmată și de aici direct în proză.

Observația capitală ni se pare a fi însă alta: poezia pierzând orice rigoare formală în căutarea muzicalității interioare riscă să cadă în discursivitate și prozaism, adică în chiar ceea ce ea caută insistent să evite. Emoția nu o dată se diluează, iar intenția devine difuză. Versul liber corespunde uneori în mod fecund personalității originale a poetului. Dar el poate și s-o deservească prin aceea că îngăduie dilatarea verbală, stilul amorf și tern, lipsit de reliefurile ritmului regulat și al rimei, adică de suficientă plasticitate.

Aceste fenomene negative, vizibile și azi într-o parte a poeziei tinere, care pare a avea fobia ritmului regulat și a rimei⁵⁶⁷, au la origine drumul deschis (cu rațiunile sale pe vremuri) de simbolism. Dar experiența sa azi este consumată, depășită, și pe bună dreptate unii poeți ca Al. Philippide, contemporani atât cu apariția, cât și cu degenerarea versului liber românesc, atrag atenția asupra deficiențelor acestui vers⁵⁶⁸, a cărui fetișizare nu este în nici un caz recomandabilă.

XIV (1923), p. 462; *Miscellanea: Dar versul liber?*, op. cit., 1926, vol. 67-68, p. 442.

⁵⁶⁷ *Presa literară și problemele creației*, referat prezentat la plenarea comitetului Uniunii scriitorilor din R. S. România, *Gazeta literară*, 28 noiembrie 1963.

⁵⁶⁸ Al. A. Philippide, *Studii și portrete literare*, București, E.P.L., 1963, p. 46, 48, 65.

10. FORMĂ ȘI FORMALISM

Încheind observațiile noastre asupra esteticii simbolismului românesc o concluzie se desprinde cu toată claritatea: ideea de formă joacă în concepția și creația simboliştilor români un rol extrem de important și pe alocuri chiar exclusiv. Când ajunge la un astfel de stadiu, este evident că simbolismul degenerază în formalism, transformând poezia în joc gratuit de pură virtuozitate a expresiei.

Această orientare, proprie de altfel întregului simbolism european, lasă și la noi o serie de urme serioase. Ele au la bază anume erori teoretice, care provin, toate, din câteva atitudini și teorii cu circulație în poezia apuseană a epocii, receptate cu excesivă docilitate. Este adevărat că au existat și rezistențe, unele formulate de simboliştii înșiși. Dar nu poate fi tăgăduit un fapt de primă evidență: pe o latură a sa, simbolismul românesc a reprezentat în literatura noastră o experiență formalistă de proporții, cea dintâi de acest gen, cu rezultate greu de acceptat în totalitate.

Totul pleacă de la o eroare de bază. Citind atent manifestul lui Moréas, rezultă limpede că distincția dintre conținut și formă era concepută în mod mecanic, fapt care va duce la ruperea unității operei de artă. Ideea ar exista undeva, izolată, și poetul simbolist nu face altceva decât să-i confecționeze, de ocazie, „hainele somptuoase ale analogiilor exterioare”⁵⁶⁹.

Creația se transformă în artificiu, în tehnică pură a expresiei, poziție care stă la baza erorii formaliste. A trata probleme de formă „în sine”, pentru ele înseși, este o tendință care deschide drum tuturor *ismelor* moderniste. Poezia alexandrină, barocă, este precursora directă a genului, care tinde să îm-

⁵⁶⁹ Cf. P. Martino, *op. cit.*, p. 151.

brace, prin Mallarmé, aspecte extreme. Toți poeții simbolști la rândul lor au dat cea mai mare atenție problemelor de formă, preocupându-se într-un grad înalt de chestiuni de ritm, lexic, sonoritate. Versul este tratat ca o unitate sonoră, căutându-se metodele cele mai savante de a-l face cât mai expresiv cu putință. Valoarea lui *e* mut tinde să joace un rol capital, și accentul silabelor să devină cheia universului. Versul liber are „legile” sale, norme interne inflexibile, a căror perfecționare constituie o adevărată obsesie⁵⁷⁰.

Vor fi deci puse la contribuție cele mai savante ritmuri, cele mai studiate armonii verbale, pauze, asonanțe și refrenuri. Organizarea tipografică a paginii joacă și ea rolul său. Un vocabular rar, complicat, format adesea din cuvinte noi, „neologisme străine de limbă”, cu funcție „incantatorie”, sau arhaizante, formează vehicolul verbal de predilecție. Manifestul lui Moréas cerea „un stil arhetip și complex”, făcut din „vocabule fără pată, din perioade care se curbează alternând cu perioade ondulate prin supresiuni” (formulările sunt prețioase și vagi), din „pleonasme semnificative, elipse misterioare”, stil „foarte îndrăzneț și multiform”.

Toate aceste procedee constituie o adevărată artă a limbajului, indiferent de conținutul poeziei, o tehnică, o „știință” a valorii cuvintelor, în relațiile și reacțiile lor reciproce, ceea ce reprezintă de fapt un formalism cras, în care funcția practică și noțional-ideologică a limbajului este disprețuită.

Deși părintele involuntar al formalismului românesc este, într-un fel, Macedonski, cu ale sale teorii și preocupări „instrumentaliste”, o pledoarie susținută în favoarea formalismului la acest poet nu se constată. El va lua chiar poziție împotriva formalismului, combătând ruperea fondului de formă⁵⁷¹,

⁵⁷⁰ Henri Morier, *op. cit.*, p. 64-65; III, p. 265.

⁵⁷¹ Adrian Marino, *Macedonski, antiformalist*, *Tribuna*, IX, 13-14, 1-8 aprilie 1965.

deși tot Macedonski este acela care scrie că „sunetele joacă... în simbolism același rol ca al imaginilor”. Anticipând teoriile foneticianului Maurice Grammot, poetul observă că:

„Sunetele închise ca î, u, ă și sunetele grave ca *a* și *o*, vor deștepta cele dintâi senzațiuni triste și întunecate, iar cele din urmă senzațiuni sonore, dar solemne”.

Dar tot Macedonski face rezerva esențială:

„Cei care își îngrijesc forma, fie în simbolism, fie în orice alt gen, pot fi numiți artiști sublimi, dar niciodată pedanți. După cum nu pedantism este a vorbi gramatical, de asemenea nu este pedantism a întocmi versurile după gramatica lor. Ar fi timp a nu se mai încuraja dezmățarea și stricarea limbii și a gustului public.

Sunt, este adevărat, simboलिști care cu privire la sunete duc lucrurile prea departe, acordând literelor nu numai o valoare muzicală, ci și o valoare de culoare. Litera *a*, zic aceștia, dă senzațiunea *negrului* și așa mai departe!”⁵⁷²

În schimb, aceste reticențe la discipolii săi dispar, și de abia din acest moment se poate vorbi de un formalism românesc, efectiv practicat și teoretizat. Ca specimen se poate cita cazul lui Al. Petroff, care scria în 1898-1899 versuri ca acestea, pline de aliterații:

Pierd myrții roz-albe petale pe cale și plină e luna.

Prototipul este *Pe balta clară* a lui Macedonski:

Pe baltă clară barca molatică plutea...

Eufonia n-a luat încă forme teribil de exagerate, dar ea va trece repede în elucubrații:

⁵⁷² Al. Macedonski, *Simbolismul*, *Țara*, III, 625, 2 iulie 1895.

Lachmi!

– *La, mi, mi, la*

Knuma... Dar nu; Phtah

Din turn,

Preschimbă zarea-n moarte sumbră,

Și Hapi, greu trecând în zbor...

– *Sol.*

Un „manifest”, oarecum formalist, se întâlnește de abia în 1900, la Ștefan Petică, în articolul său *Transformarea liricii*. Aici se elogiază, într-adevăr, ritmul cu „existența de sine stătătoare”, în locul „frazelor clare, simple, cu construcție simetrică; coloritul savant, strofele, de o magie nesfârșită”; cuvintele cu „o anumită muzică, care poate da efecte surprinzătoare și care le poate constitui un scop în sine”⁵⁷³.

Când simoliștii noștri dau peste mărturiile lui Remy de Hourmont, îndrăgostit de „frumusețea fizică a cuvintelor”⁵⁷⁴, pasionat de cuvinte „pentru ele înseși, pentru estetica lor personală”, care i-au procurat „poate mai multe plăceri, chiar decât ideile”, ei devin de-a dreptul entuziasmați. Textul este nu numai citat⁵⁷⁵, dar și parafrizat, operație cu care se însărcinează D. Anghel. Acesta scrie un *Imn* cuvintelor, așezat apoi în fruntea volumului *Fantezii*:

Împerecheri ciudate de slove... o, cuvinte!

Ce farmec se deșteaptă când vă rostește gura...

De n-ați fi fost voi oare, atunci cu ce veșminte

S-ar fi îmbrăcat pe lume și dragostea și ura?

⁵⁷³ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 395, 397.

⁵⁷⁴ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, p. 14.

⁵⁷⁵ !Al. Macedonski], *Litere și arte: Asupra poeziei, Forța morală*, I, 2, 4 noiembrie 1901; N. Davidescu, *op. cit.*, II, p. 111-112.

În relațiile umane, poetul se lasă sedus de „farmecul vorbei”⁵⁷⁶, iar conștiința sa estetică îi este sau vrea să apară de-antregul formalistă:

Sunete, culori și forme, asta-i toată viața noastră.

Străbate, cum vedem, și în simbolismul românesc tendința, mallarmeană la origine, de a „reda inițiativa cuvintelor”⁵⁷⁷ și, în tot cazul, aceea de a asocia cuvintele după „valoarea sugestivă a fiecăruia”⁵⁷⁸. Preocuparea este foarte evidentă în special la Ion Minulescu, mare colecționar de nume exotice, rare, fastuoase, de neologisme de efect, predilecție care corespunde unui punct de program precis. El cere în poezie „forme noi”⁵⁷⁹, „prețiozitate în comparații”, „atmosferă plastică”⁵⁸⁰, prin întreaga sa personalitate artistică dovedindu-se estetic, în forme declarate, afișate cu ostentație.

Trebuie totuși de făcut o observație. Aceste teorii formaliste n-au permanent și peste tot putere de circulație în simbolismul românesc, cu toate acuzațiile contrare ale detractorilor⁵⁸¹.

El nu aderă în mod integral la această concepție, și chiar dacă unii poeți s-au lăsat, uneori, seduși de ideea artei ca pură formă, ei revin, se corectează, știu să stabilească distincțiile necesare. Simbolismul, arată Ștefan Petică, nu se reduce la

⁵⁷⁶ Șerban Cioculescu, *Dimitri Anghel*, București, Publicom, 1945, p. 92.

⁵⁷⁷ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 452.

⁵⁷⁸ Ovid Densusianu, *Versul liber, Vieța nouă*, IV (1908), p. 248.

⁵⁷⁹ Ion Minulescu, *Aprindeți tortele, Revista celorlalți*, I, 1, 20 martie 1908.

⁵⁸⁰ *Idem*. Nu sunt ce par a fi, *Revista Fundațiilor*, 1941, nr. 10, p. 75-76.

⁵⁸¹ Anton Bacalbașa, *Arta pentru artă*, București, 1894, p. 46; Sn, *Simbolismul în artă, Țara*, III, 609, 11 iunie 1895; întreaga polemică de la *Drum drept* etc.

simplă „formă”, și de altfel, care curent literar nu și-a pus probleme de formă?

„Simbolism, artă, formă! Dar atunci celelalte școli nu caută frumusețea exterioară, nu se ocupă de formă? Dar ce a făcut oare clasicismul dacă nu s-a ocupat de formă, și încă cu o îngrijire foarte amănunțită. Deosebirea dintre clasicism și simbolism, care nu e decât o nuanță din marea școală estetică modernă, stă tocmai în faptul că simbolismul introduce idei multe și noi, cu cugetări semețe și revoluționare, și în privința aceasta e superior ca fond și clasicismului și romantismului”⁵⁸².

Este tipic cazul lui Macedonski, care introduce și patronează în timp inovațiile. Apoi le repudiază, fie că ele se numesc „instrumentalism”, sau vers liber, „decadent”, pentru a ajunge la sfârșitul vieții la concluzia foarte lucidă că „versurile proaste” nu sunt „culmi de formă”, iar „proza ritmată” nu este „poezie”⁵⁸³. La Tudor Arghezi aceeași redresare⁵⁸⁴. De notat că aceste distincții se fac într-un text care pledează pentru principiile fundamentale ale esteticii simboliste, bine distinse de interpretarea lor exagerată. Rezerve identice formulează și B. Fundoianu:

„Logica a stricat mult școlii simboliste. Teoria vocalelor l-a nefericit pe Rimbaud; aceea a instrumentației, pe René Ghill; aceea a cuvintelor cu sensuri suprapuse, pe Mallarmé; aceea a vocabularului, pe Moréas”⁵⁸⁵.

Ele se repetă și, exceptând cercurile restrânse de avangardă, se poate afirma că poeții care au rămas mai mult sau mai puțin fideli simbolismului n-au elogiat niciodată formalismul.

⁵⁸² Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 364-365.

⁵⁸³ Al. Macedonski, *Reaparițiunea «Literaturului»*, *Literatorul*, nr. 1, 20 iunie 1918.

⁵⁸⁴ T. Arghezi, *Vers și poezie, Linia dreaptă*, nr. 2-3, 1904.

⁵⁸⁵ B. Fundoianu *Decadența un capitol din istoria simbolismului*, *Cuvântul liber*, I, 42, 15 octombrie, 1920, p. 24.

Dimpotrivă, ei îl critică, și Ion Pillat rezumă opinia literară curentă asupra întregii probleme:

„Introducerea senzației în citatul sonet (este vorba de *Correspondances*, n.n.) ca mijloc de incantație spirituală e marele aport al lui Baudelaire și al simboलिष्टilor, dar inovația oferea, în același timp, și o tot atât de mare primejdie, de care, cu vremea, simbolismul n-a scăpat. Abuzul de senzații a dus cu timpul la poezia de senzațional ieftin a suprarealiștilor și a dadaiștilor francezi, a futuriștilor italieni, a expresioniștilor germani. Pe când abuzul de simbol, transformat în manieră alegorică – la fel cu vocabularul prea obscur sau prea căutat a multor simboलिष्टi –, le-au demodat foarte repede versurile”⁵⁸⁶.

*

Concluzia generală care s-ar putea reține din analiza procedeele estetice simboliste ar fi, deci, următoarea: considerate izolat, absolutizate, rupte de conținutul ideologic și emoțional al poeziei, unele din principiile sale pot da naștere la exerciții formaliste, vicioase din punct de vedere artistico-ideologic.

Folosite însă în spirit pozitiv, aceste procedee, existente și mai înainte și independent de simbolism, dar dezvoltate și nuanțate de acesta, pot fi și sunt efectiv acceptabile. Poezia actuală nu ocolește nici simbolurile, nici „corespondențele” (în sens de asociație poetică de date senzoriale și ideologice), nici sugestia, nici muzicalitatea. Supuse, deci, unui nou mod de asimilare și elaborare artistică, subordonate mesajului ideologic, integrate substanței însăși a poeziei, dozate cu moderație și, mai ales, purificate de orice formalism, funcția lor estetică se păstrează intactă.

⁵⁸⁶ Ion Pillat, *op. cit.*, *Revista Fundațiilor*, IX, 7 iulie 1942, p. 167.

Teoria simbolistă a făcut uneori eroarea de a izola și dogmatiza câteva elemente care intră în componența poeziei, înțeleasă unilateral, fragmentar. De îndată însă ce rectificarea se produce modalitatea poetică simbolistă ajută la reflectarea mai profundă și nuanțată a realității și a eului liric. Subordonate principiului unității artistice dialectice dintre conținut și formă, aceste procedee fac parte integrantă din tehnica artistică universală, elaborată de-a lungul întregii istorii a literaturii. Ele pot fi uneori utilizate cu folos, pentru crearea unei imagini artistice tot mai bogate și originale a vieții în continuă prefăcere.

În sfârșit, trebuie reținut și faptul, care va reieși pe deplin din examinarea temelor simbolismului și a modului lor de realizare, că simbolismul, ca mișcare literară, nu se confundă, peste tot, cu estetica sa, definită în termenii de mai sus. Nu numai că, așa cum s-a putut vedea, a existat poezie simbolistă cultivată în reviste care nu-și spun simboliste, și invers (printr-o disociere evidentă a creației de teoria corespunzătoare), dar această separație se constată și în interiorul poeziei pur simboliste, în sensul că, în procesul creației, unele aspecte estetice se estompează, altele sunt subliniate, iar altele suferă modificări însemnate. Programul, ca atare, nu va fi deci tradus, pas cu pas, în opere rigurose corespunzătoare, care-și au de cele mai multe ori viața lor proprie, față de care principiile simboliste nu joacă alt rol decât acela de a da orientări mai mult sau mai puțin de principiu.

IV. TEMELE SIMBOLISMULUI

În definirea curentelor literare, conținutul programului estetic joacă, fără îndoială un rol important. Și mai însemnat este însă repertoriul temelor specifice, modul lor de interpretare, precum și al temelor universale pe care aceste curente le reactualizează. Numai o astfel de enumerare și analiză ne poate da o imagine exactă a configurației generale a curentului; doar prin studiul tematic se poate ajunge la o *descriere* completă a unei direcții literare.

Se-ntelege, nu susținem că o fenomenologie de ordin formal, așa cum se practică adesea în estetica literară idealistă, reprezintă un răspuns la problemele care ne preocupă. Dar chiar analiza științifică ne arată că izvoarele sociale, morale și ideologice, psihologia scriitorilor în cauză, întreaga condiționare a epocii fac ca anumite teme să fie cultivate de predilecție, altele să fie lăsate în umbră, iar unele să fie cu totul părăsite. Între conținutul unui curent literar și temele sale fundamentale există o legătură dialectică, organică. Această observație se verifică și în cazul simbolismului românesc, a cărui descriere devine imperios necesară. Despre conținutul său real, obiectiv, ideile și temele care-i sunt proprii spun totul.

Când se încearcă o astfel de operație nu trebuie să se cadă însă în eroarea unei despuieri exhaustive de volume, luate la cercetare în serie. Ca peste tot până acum, avem în vedere doar operele și autorii esențiali. Nu vom alcătui deci un catalog excesiv analitic și mai ales statistic, ci numai o trecere în revistă a principalelor teme simboliste, ilustrate prin câteva

cități tipice, urmărind pe cât posibil și la acest capitol diferențierea diferitelor aripi ale curentului.

Inventarul va încerca să rețină, așadar, momentele capitale și va indica doar punctele de reper. Totuși este necesar ca acest „tur de orizont” să fie îndeajuns de amănunțit și de precis, ca pe baza acestui atlas geografic să se poată obține o imagine limpede și completă, în ansamblu, a ceea ce a reprezentat - efectiv - simbolismul românesc, despre care s-au formulat multe judecăți generale și puține definiții aplicate la obiect. Și totuși numai acestea din urmă sunt cu adevărat solide, revelatorii și științifice, de natură să înlăture impresionismul și diletantismul, cu și fără aparat critic, din istoria literară.

1. FORMELE EVAZIUNII

Poezia simbolistă cu punct de plecare, psihologic vorbind, într-un individualism moral, nu exclusiv, dar în tot cazul destul de răspândit, cultivă din capul locului *singurătatea* drept una din temele sale de bază. La prima vedere, s-ar părea că pozițiile romantismului nu sunt depășite. Marii izolați, marii însingurați sunt prin definiție eroii romantici, și simbolisti lasă de multe ori impresia unui romantism întârziat, oarecum minor. Dar o privire mai atentă dezvăluie tendința de particularizare, de tratare prin nuanțe proprii a „singurătății”, care în simbolism este cu totul alta decât la Byron sau Vigny.

Nici în simbolismul apusean, și cu atât mai puțin în cel românesc, nu întâlnim atitudini de mare orgoliu și sfidare. Atmosfera de singurătate morală care înconjură poetul simbolist nu-l împinge să proclame izolarea ca suprem stil de viață. Singurătatea nu-i dă nici delicii, nici mari exaltări, nici atitudini egolare sau „geniale”, nici idei despre permanența „unicului” și individualului în lume. Dimpotrivă, singurătatea este resimți-

tă de simboलिști ca o apăsare (uneori chiar ca o suferință), evocată însă în surdina semielegiac. Senzația este numai de neplăcere, de insatisfacție morală, nu de criză, indiciu că poetul simbolist, în ultimă analiză, nu se complăce în singurătate. El în nici un caz n-o exaltă, ci numai o evocă în tonuri melancolice, de regret, ca o realitate inevitabilă, obsedantă, care-l predispune la găsirea unei soluții de depășire, de evadare.

Trecerea de la singurătatea de tip romantic la aceea de tip simbolist se observă destul de limpede încă în poezia lui Ștefan Petică. Acesta este un obsedat al însingurării morale. Intenționa să dea o tragedie cu titlul *Cântecul singurătății*, și din tot ce a scris pe această temă ceea ce se desprinde este ideea de damnare, de fatalitate, de tragic:

*Stingheră tinerețe străină de plăcere!
Ea n-are roze-n plete, nici răsuri fericite,
Și amforele-s goale de vinuri strălucite,
Iar fața ei e față de zbucium și durere.
Eu nu am cântul vesel din temple larg deschise,
Nici fruntea-ncununată de verzi cununi de palmi!*

El chiar vorbește de „tragica singurătate” (*Cântecul toamnei*, XIII), și experiența sa socială și morală, plină de ratări și înfrângeri, îl autoriză subiectiv să se simtă un izolat, fără ieșire practică:

*Bătui la porțile străine,
Și-nchise porțile-au rămas.*

Dar soluțiile imaginare, ideale, pe care le sondează, trădează imediat fibra simbolistă. Petică va scrie atunci, cum vom vedea, despre transfigurare prin muzică, va avea noțiunea „beției” de parfumuri, a reveriei preraphaelite etc. Singurătatea, ca atare, el n-o cântă. Ea nu este decât un impuls spre

evaziune, așa cum se constată mai peste tot în simbolismul românesc, care cunoaște la acest capitol atât aspecte de adâncime, cât și superficiale, exterioare, cu o notă foarte tipică surprinsă de D. Iacobescu în *Marșul Izolaților*, adevărat imn al simboliştilor noștri:

*Spre izolarea zărilor fugare,
Spre măreția mărilor polare,
Spre umbră, spre tăcere, spre uitare...
Adio, adio!*

Pornim

În ritmul unui marș de țințirim.

.....
.....
*Și palid, și solemn, și gânditor,
Cu aripi uriașe de condor,
Plutește sufletul în depărtare
Spre izolarea țărilor polare,
Spre umbră, spre tăcere, spre uitare.*

Momentul cel mai profund al psihologiei singurătății se constată însă în poezia lui Bacovia. El se mărturisește *Singur* nu o dată:

Sunt solitarul pustiilor piețe.

*

*Când voi fi liniștit, voi scrie un vers
În care veți vedea că sunt părăsit.*

*

*Tot mai tăcut și singur,
În lumea mea pustie –
Și tot mai mult m-apasă
O grea mizantropie.*

Totul este resimțit la un diapazon acut, patetic, prin confesiuni strangulate, de resemnare:

*Cât de străin sunt de țara mea,
Și nici un dor nu mi-a rămas.*

Reacțiunea este retractilă și inhibită.

*Mai bine singuratic și uitat,
Pierdut să te retragi nepăsător,
În țara asta plină de umor,
Mai bine singuratic și uitat.*

Dar, spontan, soluția „simbolistă” își face loc – alcool, și fum de țigări –, mijloc infailibil de uitare, de evaziune:

*Eu trebuie să beau să uit ceea ce nu știe nimeni,
Ascund în pivnița adâncă, fără a spune un cuvânt.
Singur să fumez acolo neștiut de nimeni.
Altfel, e greu pe pământ...*

Un claustrat moral ne apare în lungile sale declamații și Mihail Săulescu, poet care se contemplă adesea în postură de „cuget solitar”:

*Aseară, gândul meu era un solitar...
Chilia lui, castelul meu de vise.*

Însă imediat intervin transfigurările literare, convertirea solitudinii în simboluri:

*Mi-e sufletul ca un deșert palat,
Ce-așteaptă ca stăpânul să-i revie
Din țara-n care a plecat...*

Imaginea pare a fi luată din Samain, al cărui „suflet de infanță” locuiește în „vechiul Escorial”, și ilustrează o tendință proprie simbolismului de a suprapune peste ordinea autobiografică sau a universului simboluri și corespondențe. Izolarea va avea deci „cifrul” său, procedeu surprins pentru fiecare temă a universului moral simbolist. Poetul este insul pierdut în aglomerația urbană, în palate vaste, în temple, în camere anxioase, în chilie, precum la N. Davidescu:

*Mă simt atât de singur și-atât mă simt de trist,
În mijlocul odăii bolnave de-ntristare,
Încât mă văd în chipul de pal seminarist,
Ce-nchis în niște ziduri de negre seminare
Își caută zadarnic în inima-i pe Crist,*

în „cavouri de temple bizantine” ca la Ion Minulescu, autor de joviale *Strofe pentru mine singur*, cu predilecții pentru solilocvii grandilocvente, *De vorbă cu mine însumi*. Dialogul *ego-alterego* se consumă lucid și cam blazat, căci nici una din soluțiile care se oferă singurătății nu satisface:

Vorbesc cu mine însumi, și-mi zic.

– *De ce mă minți*

De-atâția ani de-a rândul, că tu ești cel mai mare...

Vorbesc cu mine însumi, și-mi zic:

– *De-atâția ani,*

De când mă porți spre-același sublim necunoscut,

De ce mă minți cu-aceleași îndemnuri de temut

Și-mi profanezi credința cu-același prefăcut

Surâs –

Citit pe buze de josnici curtezani?

La Ion Minulescu, temperament sociabil, singurătatea este, de fapt, o atitudine literară, situată la polul opus față de aceea a lui Bacovia. Între aceste extreme există nuanțe: gestul de refugiu sentimental în intimitatea eului:

*Te-am căutat atâta, și-acuma te-am găsit
Ascuns adânc în mine, tu nu-mi puteai vorbi.
O, suflete, tovarăș și frate obosit,
Ce-am căutat în lume când tu erai aci?,*

ca la Mihail Cruceau, contaminat și el de atitudini estete („Și sufletul meu singur e trist ca o poveste”), sau înfiorarea reținută în fața decorului familiar, pustiu, precum la Ion Pillat. Acesta, în *Amăgiri*, evocă singurătatea iernii, a grădinii, a casei goale, cu emotivitate sobră, de intelectual distins, care se înduioșează la limită.

Care sunt efectele morale și literare ale singurătății poezia simbolistă documentează din plin asupra lor. În izolare sufletul pierde din capacitatea sa de consonanță, se individualizează. Devine trist și melancolic. Aspirațiile absolute nesatisfăcute, ratările, înfrângerile morale joacă și ele un rol important în generalizarea acestei stări de spirit, care predispune la toate nostalgiile, evaziunile și visările posibile. *Melancolia* constituie deci una din atitudinile simboliste tipice, la Samain de pildă („*J'ai l'âme en mélancolie*”⁵⁸⁷), și poeții se complac s-o evoce mai ales sub eticheta de *spleen*. Este, cum știm, un amestec de plictiseală profundă, dezolare și tristețe abstractă, care nu se confundă cu simpla plictiseală, efemeră, sau cu romantismul *mal du siècle*.

Acesta era făcut din melancolie sumbră, reverie, decepție și pesimist. *Spleen*-ul simbolist, inițiat de Baudelaire, este

⁵⁸⁷ *Mi-e sufletul melancolic.*

apăsarea sumbră a anotimpului pluvios, a zilei interminabile, aride, fără conținut, a speranțelor învinse și a neliniștii atroce, de durată. Este apoi o „langoare” produsă de tristețea apelor stătute, muced, din canale; de melancoliile liniștii duminicale ale orașului mic de provincie (vezi *complainte de la lune en province*, *Complainte d'un certain dimanche*, *Dimanches de Laforgue*); de monotonia mecanică, exasperantă a existenței fără conținut, care împinge pe același tipic poet francez să exclame:

*Tâchons de vivre monotone*⁵⁸⁸

să se lamenteze:

*Je m'ennuie, natal! Je m'annuie,
Sans cause bien appréciable...*⁵⁸⁹

și care-ți găsește expresie într-un vers celebru:

*Ah! que la vie este quotidienne*⁵⁹⁰

Primul poet român cu acuitate pentru astfel de notații este, după toate indiciile, Traian Demetrescu. Acesta evocă fugitiv, în *Sensitive*, „melancoliile tăcerii” și mai ales *spleenul*, „urâtul” suflesc.

*Iar urâtul – vechi tovarăș –
Vine...*

Și în liniște s-așază

⁵⁸⁸ Să-ncercăm o viață monotona.

⁵⁸⁹ Mă plictisesc, mă plictisesc,
Fără motiv, cu adevărat...

⁵⁹⁰ Ah, cât de cotidiană este viața.

*Pe-ale inimii ruine...
Iar urâtul – vechi tovarăș –
Vine...*

Un volum chiar cu același titlu *Spleen* dă, în 1891, Al. Obedenaru, și a clasa pe autor printre „parnasieni” (cum a făcut editorul său N. Davidescu) este sub acest aspect o eroare care se constată și în cazul lui Mircea Demetriad, poet chiar obsedat de *spleen*. El observă cu tulburare cum „se întinde monotonia” în conștiințe (*Monotonia*) și se complace în lucidități baudelairiene apăsate:

*Făr-de idei și făr-de scop, nehotărât,
Un gol arid, nelocuit, păstrez în mine;
Un cer murdar, meschin, urât,
Ce-nchide-n nori apusul vis și-a lui lumine.*

În alt loc, pastişând în mod direct *Chanson d'automne* a lui Verlaine, Mircea Demetriad ajunge la concluzii și mai sumbre:

*Nu știi. Un pustiu
În mine se face
Sunt mort? Oare-s viu?
Nu știi. Sunt pustiu!*

În realitate, este vorba mai mult de o proză, dovadă că *spleen*-ul său se convertește ușor în atitudinii estete și că sentimentul este doar de suprafață:

*Ale mele zile sunt pustiiuri cari
Rătăcesc în ele roze caravane;
Câte visuri blonde, albe, suverane,
Câți emiri fatidici, dar cu mușchii tari.*

Totuși, aceste atitudini artificiale nu definesc între simbolismul românesc, care continuă de fapt un conținut emoțional tradițional. Ce este „dorul” poeziei populare decât tot o stare de *spleen*, originară, elementară? Sufletul urban, cult, complică și nuanțează „dorul” ancestral, și poetul simbolist, atunci când vibrația îi este reală, nu face altceva, figurat vorbind, decât să transcrie în cheia sa o melodie populară. Dovadă poezia Elenei Farago, plină de „doruri”, adevărat punct de intersecție între nostalgia de tip tradițional și simbolism, cu o pronunțată melancolizare a temelor și decorurilor folclorice. Analogia *melancolie-dor* constituie încă unul din puternicele argumente care pledează în favoarea existenței unui simbolism românesc autentic, cu punct de plecare nu într-un proces estetizant sau de imitație, ci într-o străveche atitudine populară în fața existenței. „Dorul” de sat, desigur, diferă de „dorul” de oraș. Dar substanțial, calitativ, vorbind, deosebiri nu sunt mari. Cauza „dorului” variază după împrejurări și mediu. Totuși, „trăirea”, în ultimă analiză, este identică.

La Ștefan Petică se observă perfect tocmai această transformare în sens simbolist a vechiului „dor”. Când scrie:

Mi-e dor d-un cântec plin de jale,

el n-a ieșit încă din atmosfera doinei. Dar când, în versul următor, poetul declară că-i este dor:

De-o adiere parfumată,

el a trecut imediat la un alt registru. Petică face apel la o altă gamă de senzații și de emoții, de astă dată pur „simboliste”, știut fiind rolul important pe care-l joacă olfactivul în această poezie. Prin urmare, nu orice fel de *melancolie* – *spleen* trebuie suspectată de poză și anulată, ci numai afectarea, complica-

rea sa prin atitudini artificiale, alambicate. Trebuie arătat că în simbolismul românesc există ambele poziții, cultivate într-o măsură aproximativ egală.

Nu vedem de ce ar stârni îndoială o confesiune ca aceasta a lui Ștefan Petică:

*Melancolia adorării,
Cu mâini intime, obosite,
În ceasul sfânt al înserării
La țarm de ape liniștite,
Eu o cunosc.*

Predilecția pentru „floarea dorului ce moare”, pentru muzicalitatea în surdină a viorii, pentru crizantemele albe, ofilite, la acest poet, de aci provin, printr-o echivalență poetică spontană de ordinul corespondenței. Este un fenomen care se constată și la D. Anghel. Acesta are uneori atitudini stilizate, afectate, de mare melancolic romantic⁵⁹¹. Însă psihologia tristeții vagi, într-un mediu floral, saturat de efluvii, este pur simbolistă.

*Miresme dulci plutesc în aer sub bolți umbrite de liane,
Și-i liniște-n grădina toată și pace ca-ntr-o săhăstrie
În care-ar fi murit viața învinsă de melancolie.
Din trandafiri, ici-colo, pică petale albe, diafane.
Ș-un glas de greier nu s-aude măcar să-nalțe imnul vieții,
Să rupă liniștea tăcută în jurul celor ce-au să moară;
Își face cuib uitarea tristă și pacea crește funerară
Pe unde pasul nu mai calcă și nu mai cântă cântăreții.*

⁵⁹¹ Cf. Șerban Cioculescu, *Dimitrie Anghel*, București, Publicom, 1945, p. 44.

*Cu visuri, cu gândiri frumoase, cu fantezia mea cu viață,
Învins de-o milă nesfârșită aș vrea să-npoporez natura;
Dar brațele îmi cad trudite și mută îmi rămâne gura,
Simțind nelămurit în mine că numai liniștea-i mareață.*

Și în grădinile românești poți încerca astfel de emoții, pe care nu numai lectura lui Samain le sugerează, ci însăși percepția imediată a vieții. Că poți fi melancolic la țară o dovadă este poezia lui Șt. O. Iosif, și, într-o notație mai apropiată de simbolism, Mihail Săulescu, în *La țară*:

*Și pacea iar coboară; și toate tac pe rând...
— Odată doar mai sună talanga-n depărtări,
O plângere ușoară pe văi cutremurând
Și farmecul de lună s-așterne pe cărări.*

Firește, și la acest poet sufletul este uneori un „trist palat pustiu”, o „tristă și palidă fecioară, duioasă”, care, plânge când n-are ce visa:

*Pe care-o stea, un cântec, un zvon o înfioară,
Cum stă și-așteaptă parcă într-una altceva.*

Dar iată și înfiorarea străveche a „dorului”, în penumbră de crepuscul:

*Ne cheamă, în seninul din nopțile de vară,
Cu dorurile noastre de-a ști ce rost avem.
Și gândurile triste ce-n nopțile de vară
Plutesc tăcute-n aer, din lumea noastră-afară,
Pornite de la oameni pe care nu-i vedem...*

Un *spleen* acut, baudelairian, în care intră toate elementele sale tradiționale (rictusul amar, senzația de supliciu lent, perversiunea demonică) se constată mai ales la N. Davidescu. Descrierea sa are totuși pregnanță:

*Fâșii, fâșii se lasă un vâl îngrozitor
De pânze de păianjen ce-atârână prin odaie,
Și pânzele sunt ude de spleen ca și de-o ploaie
De toamnă-ntârziată pe-un cer de cositor.*

*Tăcerea se desface din mobile și-ncet
Cu aripile-i pe fruntea-mi lăsată-n jos m-ating,
Și-n juru-mi grămădită mă-năbușe discret,
Iar spleenul – spleenul zilnic, pe ziduri se prelinge
În chip de perle negre de lacrimi de regret,
Apoi, desprins de mine, plutesc ca-ntr-un pustiu
Prin aerul ce-absoarbe miresme adormitoare.*

O langoare autentică de ftizic, peste care s-a suprapus lectura lui Baudelaire, se observă în *Spleen*-ul lui D. Iacobescu:

*Sunt obosit, deși nu vin din luptă,
Și-s trist, o, trist, deși fără motiv,
Culoarea idealei zări e suptă,
Iar soarele mai greu și mai masiv*

*Cu vinuri pătimășe în pahar,
Cu opiu și cu flori de lupanar,
Cerc să-mi îmbăt urâtul în zadar.*

*Nimica sunt. Nimica bun. Nici o cadență,
Doar lenevii solare, și atât,
Plus o grozav de lungă decadență
Și-un ștreang – cu care nu te strângi de gât.*

Și poate și mai autentică, dat fiind temperamentul și unda de suavitate a poeziei sale, este nota de melancolie, „dulce”, „stinsă”, șoptită și învăluitoare:

*Melancolie dulce, melancolie stinsă,
Ce-nvălui atmosfera în nopți de Toamnă dulce, –
Melancolie dulce, melancolie stinsă,
În suflete bolnave privirea ta o culci,
Mângâietor și moale ca o femeie-nvinsă.*

În schimb, la Al. T. Stamatiad, *spleen*-ul apare de-a dreptul confectionat ilustrând apăsat aripa artificială a simbolismului. Foarte discursivă este poezia „plictiselii” la Emil Isac, cu un moment notabil în evocarea *Primăverii domnișoarei bătrâne*, copleșită de langorile și melancoliile așteptării, transformată în simbol (melancolia fetei bătrâne atrage și pe Elena Farago, în *O fecioară bătrână plânge*):

Primăvara domnișoarei bătrâne o simt în mine.

Un moment de psihologie simbolistă tipică surprinde poetul și în *Noaptea fantastică*:

*Dorm burghezii și-și strâng în brațe comorile.
Pe mine mă neliniștesc, căci se ofilesc florile.
Aceasta e viața: nopți nedormite și grele.
Mă mir că de pe cer, de plictiseală, nu cad stele.*

Bacovia este un remarcabil interpret al acestei emotivități speciale, definite cu desăvârșită luciditate:

„E trist... frunzișul e galben și sunt și frunze roșii cu pete de sânge; dacă vrei să rămâi pe gânduri, pe aceste alei de toamnă, e prea mult mister, și nu e nimeni să râdă sau să plângă.

Numai poeții redau, în câteva strofe, aceste stări de melancolie, numai ei ne amintesc de tăceri și singurătăți...⁵⁹².

Opera sa nu constituie, în bună parte, decât o poezie a depresiei, în regim de sufocare burgheză. De aceea la Bacovia melancolia simbolistă ia tonuri grave, fiind, de fapt „o nostalgie surdă și incurabilă”⁵⁹³. Instrumentele cu sunet sfâșietor, gemetele, plânsetele chiar colaborează la crearea unei atmosfere sumbre, deprimante, tragice. Nota fundamentală este aceasta:

*În cercul lumii comun și avan,
Mă zguduie de mult un plâns intern.*

Punctul de jos al căderii devine atunci mizantropia, în care melancolia dispare, făcând loc vidului sufletesc sumbru:

*Tot mai tăcut și singur,
În lumea mea pustie,
Și tot mai mult m-apasă
O grea mizantropie,
Din tot ce scriu, iubito,
Reiese-atât de bine
Aceeși nepăsare
De oameni și de tine.*

S-a spus că „tema esențială a simbolismului e nostalgia”⁵⁹⁴, și observația este fără îndoială exactă atunci când se

⁵⁹² G. Bacovia, *Opere*, București, Editura Fundațiilor, 1944, p. 235.

⁵⁹³ N. Manolescu, *George Bacovia, Viața românească*, XVIII, 1, ianuarie, 1965, p. 123.

⁵⁹⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 618.

constată, măcar în germene, tendința de finalizare, de aspirație spre „ceva”. Dar acest fapt nu se verifică totdeauna.

Mai totdeauna nostalgia este un prim pas spre soluție suflătoare, o proiecție, fie și total confuză, a unui început de clarificare interioară. În zone compacte ale sale, simbolismul se complăce, cum am văzut, mai ales în solitudine și melancolie. Este o psihologie amorfă, mai curând intraductibilă, „inefabilă”, inexprimabilă, prin faptul că nu conștientul este acela care domină, ci stările confuze, subconștiente. Atitudinea este contemplativă, și dispoziția cea mai curentă a clipelor de melancolie este simpla reverie, visarea cu ochii deschiși, fără direcție precisă, în pur vagabondaj caleidoscopic al imaginilor. Nu greșim deci definind *reveria* drept încă una din temele psihologice predilecte ale simbolismului, care adesea cultivă doar acest moment (N. Davidescu):

*Atât măcar: iluzii de-o clipă în reverie,
Pe care-o dă absintul, uitându-ne tăcuți
Cum ochii noștri tulburi filtrează tragedia
Privirii rugătoare a câinilor bătuți.*

Producerea artificială a stărilor de reverie și „paradisele artificiale” baudelairiene nu sunt mai de loc răspândite în simbolismul românesc, a cărui predispoziție contemplativă este stimulată în genere pe căi tradiționale. La Petică, de pildă, cadrul cosmic joacă un rol important:

*Lumină, soare și senin
Îmi cere sufletul în dar.
Nu vă mirați când mă vedeți
Privind cocorii visător...*

Visarea erotică este de asemenea răspândită:

*Pe fața ta tristețea de-aducere aminte
A pus melancolia profilurilor sfinte,
Când singur visul tainic în preajmă stă veghind,
Ah, câte visuri blonde văzut-am eu murind!*

*Ci arsă e-a mea frunte de aprigă dorință
Și buzele-s setoase de dulcea suferință
A caldelor săruturi, vibrând de voluptatea
Ce plânge-n noaptea sfântă vrăjind singurătatea,
În care flori albastre visează adormind!
Ah, câte visuri blonde văzut-am eu murind.*

Ceea ce stimulează este amintirea melancolică a iubirii defuncte:

*O amintire-ndurerată
De grații albe ce-au murit
Adoarme-n unda tremurată,
Ca ruga pală-n asfințit.*

*Melancolia amintirii
Are-adâncimi misterioase,
Ca ochii verzi ce mint iubirii
Sub gene lungi și mătăsoase.*

O remarcabilă *Reverie* are la D. Anghel un punct de plecare muzical-sentimental:

*Cântai un cântec straniu din țările de nord,
O melodie blândă și limpede ca ghiața;
Și eu visam pe gânduri ce dulce-ar fi fost viața
Să am cu tine o casă pe-o margine de fiord.*

Se cultivă totuși și maniera estetizantă, precum la Al. T. Stamatiad, predispus spre visarea „distinsă”:

*Revăd imaginile roze din vremile care-au trecut:
Erau pe cer atâtea roze, chiar sufletul era o roză,
C-ar fi crezut că-ntreaga viață e-o nesfârșită apoteoză,
Dar astăzi visurile roze s-au risipit și s-au pierdut.*

Nostalgia propriu-zisă începe să se contureze cu adevărat de abia în clipa când melancolia și visarea ajung la saturație, și un „scop” este întrevăzut, nu înainte însă de a traversa încă o zonă imprecisă, de ambiguitate morală. Această imperceptibilă deplasare se observă mai întâi la Petică, al cărui limbaj poetic începe să selecteze toate nuanțele:

*O, ceasul trist al renunțării
Pe frunți a pus melancolii
Și-n glas fiorul înserării
Cu dureroase nostalgii.*

*E oare imnul de-ngropare
A fericirilor sfârșite,
Sau e durerea viitoare
Căzând pe visuri chinuite?*

Antieminescieni, în parte, și mai ales din motive teoretice, simbolisții români continuă și dezvoltă în realitate, în această zonă a poeziei lor, binecunoscuta predilecție spre vis și reverie eminesciană, pe care o duc mai departe prin subtilizări proprii. În acest punct, simbolismul european (și românesc) nu face altceva decât să împingă la noi rafinamente, de

penumbră, o tipică atitudine romantică, aceea de *a visa*⁵⁹⁵, dar care la romantici se dovedește mult mai complexă, plină de implicații metafizice și epistemologice⁵⁹⁶. La simbolști, reveria are o funcție predominant psihologică, de nuanță sentimentală (ca și la Eminescu, de altfel), exprimând nevoia sufletului uman de a depăși luciditatea obositoare, apăsătoare, sumbră, căutând o soluție imaginară pentru criza sa morală, precum Petică o și spune:

Un singur vis mi-a mai rămas.

Reveria și nostalgia reprezintă un simbolism două momente corelative importante, deoarece aceste atitudini generează, fie separat, fie întrunite, noi teme caracteristice.

Sufletul devine nostalgic atunci când împrejurările imediate ale existenței nu-l satisfac, îl nemulțumesc, când aspirațiile nu-i sunt împlinite.

Condițiile sociale și morale în care se formează o astfel de psihologie sunt bine cunoscute, și totul explică de ce poetul simbolist trebuia în mod necesar să ajungă la o nouă temă care să traducă, mai mult decât oricare alta, tendințele sufletului suprasaturat, nemulțumit și sufocat de platitudinea burgheză. Din acest mediu poetul simbolist vrea să plece, să fugă, să evadeze. Este cauza esențială pentru care poezia simbolistă reprezintă, în bună parte, o poezie a *evadării*, de ce această temă este cultivată cu insistență într-o serie întreagă de variante.

Clasificarea lor minuțioasă depășește cadrul sintezei de față. Anumite discriminări trebuie totuși făcute, cu atât mai mult cu cât dăinuie uneori convingerea că întreaga poezie a *evadării* este produsul exclusiv al influențelor literare și în întregime „decadentă”. Condițiile sociale și morale interne

⁵⁹⁵ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 28-29.

⁵⁹⁶ Albert Beguin, *L'âme romantique et le rêve*, Marseille, 1937, 2 vol.

înlătură însă această judecată, în sensul că un poet simbolist român putea fi îndemnată să viseze „evadarea” și pe bază de simplă experiență personală negativă, anterior sau în afara oricărui izvor livresc. Dar, nu-i mai puțin adevărat că anume lecturi au orientat și cristalizat aceste predispoziții și tendințe, că influența poeziei franceze de tipul Samain este chiar predominantă, în unele cazuri:

*Et nous sommes partis, tous deux, au fil de l'eau,
Sans savoir où, très lentement – O charme rare,
Que donne un inconnu fluide où l'on s'égare.*⁵⁹⁸

Este un text din numeroasele citate posibile, care conține motivul plecării, pe care fără îndoială Macedonski îl transmite simbolismului românesc, ca în această *Plecare* din 1892:

*Întindeți pânzele, băieți...
Un vânt subțire se ridică,
Albastra mare se despică,
Pe cer alunecă nori creți...
Întindeți pânzele, băieți,
Un vânt subțire se ridică.*

Tema revine în rondeluri, dintre care multe sunt de factură curat simbolistă. Printre ele figurează și *Rondelul plecării*:

*Am să mă călătoresc...
Sunt furat ca de ispite,
Să voiesc, să n-o voiesc,
Spre ținuturi negândite.*

⁵⁹⁸ Și am plecat, amândoi, pe apă
Fără să știm unde, și foarte lin – Oh, farmec rar,
Al necunoscutului fluid în care te pierzi.

Atmosfera este totuși prea euforică, prea exultantă, pentru intimitatea adevăratei poezii simboliste. În schimb, la D. Anghel, emotivitatea discretă se reface:

*Că fieștecare din noi își dă seama
Că-n urma trăsurii ceva se destramă,
Și-acela nu-i drumul, ci-i biata viață;
Că dulcea mireasmă prin noapte drumeată,
Nu-i miros de floare, nici vrajă ci-i dorul
Ce-l ia pretutindeni cu el călătorul,
Oriunde s-ar duce și-ar vrea ca să scape
Subt-naltele ceruri, pe vastele ape...*

Poezia aceasta exprimă momentul de fior ascuns care precede orice călătorie. O plecare cu destinație precis localizată ar da o poezie prozaică, sau un reportaj în versuri. În schimb, plecarea enigmatică, în „necunoscut”, spre „țările enigmă”, tulbură, fascinează, și simbolismul s-a alimentat mai ales din acest pas poetic în gol, evocat de mai toți poeții. La D. Iacobescu, ținta se numește *Eldorado*:

*Amurg pe-o mare de topaz...
Pornește nava-n joc de spume,
Iar cei plecați spre-o nouă lume
Stau înlemnii ca-ntr-un extaz.*

La Anghel direcția „cârmei” este „spre necunoscut”, a lui N. Davidescu, este *Spre himericul aiurea*, spre „țara tainică”. Acest poet se complace în evaziune sub toate ipostasele mereu „cu gândul aiurea”, pe *Drumul nostru înainte*:

*Astăzi poate să pornească și pornește. Țărmuri noi
Dinainte-i se ridică primitoare de eroi*

*Și, ca fâlfâirea unor aripi lenese de fluturi
Îi aduce nostalgia depărtatelor ținuturi.*

.....
*Noi simțim în zare zvonuri până-acum necunoscute
Învelite-n alte taine mai temute și, din cute
De nepricepute haine de gândire, minți adânci
Se ridică din avântul tuturor ca niște stânci.*

La M. Cruceanu „vis”, „dor”, „drum”, „nălucă”, „ispită”
sunt noțiuni curente, și simbolul este *Călătorul*, cu prototip în
emirul lui Macedonski din *Noapte de decembrie*:

*Ducea cu el în suflet comori neprețuite?
Ducea dorințe-aprinse, sau gânduri obosite?
Ducea dureri nespuse, sau gând triumfător?
Cum ai putea ști oare ce duce-un călător?
Cum ai putea ști oare, când drumul mai departe
Aleargă, ca și visul, tot mai ispititor?*

Foarte discursiv pe această temă (și de aceea citabil ca
exemplificare) este și Mihail Săulescu. El este plin de „ple-
cări”, de „călătorii”, fără direcție, fără escală, fără punct de
plecare și de sosire. Ceea ce-l agită sunt:

*Chemări neînțelese din depărtări eterne,
Chemări ce mă frământă la fiecare pas....*

emoția ineditului, a aventurii:

*Pe toți îi cheamă-n depărtare dorul
De ce e nou, de ce-i necunoscut;
Pe cel ce vine să pornească mâine,
Pe cel ce-n urma rândului rămâne,
Pe cel ce s-a pierdut...*

Întrebarea capitală este una singură:

De ce hrănim în suflet un dor de depărtare?

Localizarea, firește, este undeva *În Pacific*, spre alte zări albastre, căci:

Mereu, mereu ne chiamă un dor de depărtare.

De obicei, studiile despre simbolism ilustrează această orientare exclusiv cu citate din poezia lui Minulescu, dar tema, cum se vede, este mult mai răspândită. Totuși nu se poate contesta că Ion Minulescu a făcut-o populară și că lozinca sa *Partenza* devine accesibilă oricui, căci și calea ferată are poezia și nostalgia sa contagioasă:

*Tristețea trenului ce pleacă,
Noi n-am trăit-o niciodată,
Căci – călători ades cu trenul –
În clipa când plecăm din gară,
Noi stăm pe loc –
Doar trenul pleacă!...*

De fapt, o dată cu simbolismul, apar în poezia noastră și alte vehicule moderne, asociate, în mod inevitabil, aceleași idei poetice de deplasare când febrilă, când, mai ales, în ritm nostalgic. O creionare a unei curse *În automobil*, „pe valul mării” se găsește poate pentru întâia dată la B. Nemțeanu:

*Părea din urmă moartea că ne-alungă,
În față, vântul stavili ne puneă;
Iar sufletu-mi, înfiorat, părea
Liman mântuitor că vrea s-ajungă.*

*Sirena-n stepa largă revărsa
Alarma ei sălbatică și lungă,
Iar şuierul pustiu, de-albastra dungă
A cerului, din zare, se frângea.*

Procesiunile macabre ale lui Minulescu din *Pelerinii morții* au ceva artificial, factice, în ele:

*Ciudate ființe, bizari pelerini,
Cu ochii albaștri, ca albastrul senin,
Spre care cetate pornirăți-armata
De oameni cu cranii și mâini de schelete,
Cu fețele albe, ca albul perete,
Și gura-nclăștată?*

În schimb, *Romanța celor trei corăbii* are o undă de nostalgie adevărată:

*Porniră cele trei corăbii...
Și-n urma lor rămase portul
Mai triste ca muntele Golgotei însângerat d-un asfințit,
Și-n urma lor,
Pe cheiul umed,
Un singur albatros rănit
Mai stă de pază
Ca Maria
Venită să-și vegheze mortul!*

D. Iacobescu va continua această evaziune maritimă, trăită în Port sau în Amurg naval:

*Pornim. Vaporul nostru tainic frânge
Melancolia apelor din Nord,*

*Și soarele ne flutură pe bord
O flamură fantastică de sânge.*

Sunt și la Ion Pillat poezii pe aceeași temă curentă (*S-au dus, Cântec de ducă, în Eternități de-o clipă*), însă originalitatea „evadării” sale constă în faptul că ea se consumă pe mari spații, în spirit nomad, în cavalcade. Pillat, sub acest aspect, este poetul dorului de a sări în șa, al *Cântecului stepei*, al *Cântecelor cazacului*:

*'Nainte, – 'nainte,
Oigur lângă oigur!
Și stepa împrejur
Cu visul ei fierbinte...
'Nainte Oigur!*

A deplasa simbolismul spre stepele Asiei centrale, ca un ecou din *Cneazul Igor* de Borodin, constituie o idee poetică notabilă, și istoria literară o reține.

Și mai interesantă este tendința, care uneori se întrevede, de a visa „plecarea” și „evaziunea” în decor românesc, așa cum se observă, de pildă, la Barbu Nemțeanu. Poetul contemporan de la Galați *Priveliști dunărene*:

*Pe digu-nalt mă las, visând,
Sub cap cu-o mână petrecută,
Și, printre gene, urmăresc
Domol cum lunecă o plută
Cu mintea vis, nici nu-mi dau seamă
Când piere pluta dupe coturi,
Și sar uimit, zărind în locu-i
Un șir de negre cargoboturi...*

O înclinație asemănătoare este de semnalat și la Elena Farago, care conciliază simbolismul cu motive folclorice, localizând același impuls în cadrul rural, cu păstrarea întregului vag necesar (*Trecea un om pe drum...*). În rest, firește, *Pleca o barcă verde* (replică la *Le bateau ivre* de Rimbaud?), asociată iminenței despărțirii („Stau gata de plecare”, *Scrisoare*). Vagabondajul mental este, de altfel, o notă tipică a întregului curent.

Sub influența *Periheliei* lui Macedonski, simbolismul românesc va cultiva nu numai evaziunea în immanent, ci și în transcendent, în absolut, luând sub acest aspect o direcție idealistă. *Excelsior*, deviza ascensiunii spirituale continue, evadare consolatoare și în același timp metodă de existență, devine temă curentă. O regăsim la Iuliu Cezar Săvescu:

*Va fi a noastră fugă un dor de veșnicie,
Un vis de fericire, atâta de nespus,
Că va cădea din stele o dulce armonie
Și-al cerului părinte, învins de duioșie,
Ne va striga din raze: „Mai sus, mai sus, mai sus!”*

N. Davidescu notează și el senzația de aerian, de ascensiune:

*Ah, sufletu-mi, vultur cu aripi deschise,
Dispare-n vârtejuri albastre de vise,
Cuprins de fiorii
Schimbări de albe extaze cu norii!...
Și fără să-i pese de-i pace, furtună,
Desfrâu de lumină sau beznă nebună,
Privindu-și zenitul,
Aspiră-aurora sorbind infinitul.
Mai sus ca parfumul, mai sus ca dorința,*

*Se pierde-n adâncuri purtat de credința
Că poate să zboare
În largul lumii sublimului soare.*

*Și-acolo, prin golul enormului haos,
Ducându-se-n doru-i divin de repaos,
Cu aripi deschise,
Adoarme-n alcovuri albastre de vise.*

Dar, prin exces, tema devine o manieră, un loc comun, din rechizita simbolismului românesc superficial, precum la Al. T. Stamatiad:

*Atâtea sfinte lacrimi,
Topite-n calde versuri sonore și superbe;
Atâtea Idealuri
Și-atâtea Universuri –
Din depărtări, mă chiamă!,*

sau la Elena Farago, unde „idealul” este gravat *Pe piatra unei fântâni* etc.

Dovadă de inteligență poetică, evaziunea sistematică sfârșește prin a obosi, și Ion Minulescu atrage cu luciditate atenția asupra acestui sfârșit inevitabil:

*Da...
Va veni și ziua-n care vom obosi
Și va veni
Un timp în care-al năzuinții și-al aiurărilor parfum
Ne va părea miros de smirnă...*

Când zădărnicia visului devine evidentă și autoiluzionarea cu neputință, simbolismul ca stare poetică moare, și N. Davidescu, involuntar, o și spune:

– *Zadarnic zboară-n visul de pene al Himerei
Și este stăpân o clipă în răzătorul vis.
O, tu, robit de-a pururi de ghiarele durerii.*

De aceea, cu excepția unor intermitențe succedanee (alcool, țigară), Bacovia nici nu mai cultivă fuga de realitate. Ea îl obsedează cu atâta durere, încât copleșirea reteză aripile oricărei visări gratuite. De la o anumită intensitate morală înainte, în condiții de dramă socială, „plecarea” devine și imposibilă și indecentă. Ca gest gratuit, ea este proprie doar aripei estetizante a curentului.

În ce direcție și pe ce spații se localizează evaziunea simbolistă oricine poate constata la o simplă răsfoire mai atentă a volumelor. Este limpede că simbolismul are o geografie proprie, o afecțiune specială pentru anumite elemente cosmice, cu proprietate de a se transforma în „corespondențe” și „simboluri”.

Imensitatea *mării*, vastele perspective pe care ea le deschide, capacitatea sa de sugestie sunt reținute de simboलिști cu multă atenție, și Macedonski este în poezia noastră primul care dă semnalul ridicării pânzelor. Căci simbolismul are o deosebită afinitate pentru nava cu vele, simbol al plecării în necunoscut și aventură, vădind înclinație pentru silueta elegantă, stilizată, a corăbiei vechi, cântată sub toate formele, de la caravelă la goeletă. Este vorba de o confuzie de esență literară, cu speciile de păsări, care se constată, motivele suprapunându-se adesea. Cum nu se poate tăgădui că de-abia prin simbolism marea începe să fie cu adevărat cântată în poezia română⁵⁹⁹, se cuvine a recunoaște acestui curent, și la acest capitol, o netăgăduită lărgire a zonei de inspirație.

⁵⁹⁹ *Din lirica mării*, antologie, prefată, text îngrijit de Vasile Nicolescu, București, E.P.L., 1964, p. XIV-XV.

Minulescu este pentru mulți poetul mării prin excelență, dar concomitent cu el Anghel asculta la fel *Cum cântă marea* (ambii poeți au locuit un timp la Constanța):

*În fiecare seară, de-un timp, stau cu mirare
Și-ascult ce straniu cântă tumultuoasa mare.*

*Atent îmi plec urechea, și-ascult notele-i grele,
Ascult, cătând pe-ncetul să mă deprind cu ele,*

*Să-mi lămuresc ce-o doare când spumegă de ură,
Ce vrea să spuie marea cu-nfricoșata-i gură.*

Prelucrarea temei este simbolistă, căci poetul încearcă să-i perceapă inefabilul, „taina”:

*Dar apele-i țin taina schimbând a ei cântare,
Acum, parcă se joacă zvârlind mărgăritare.*

Nemulțumitul dezvoltă același simbol al enigmaticului maritim:

*Se înălța pe urmă și iar venea aproape
Să-mi plângă sub fereastră – o, jalnic Ocean!
Ce-ți mai lipsește oare când ai atâtea ape,
Și-n ele-atâtea perle și aur și mărgan?*

Anghel mai notează atmosfera de port, evocată vizual și olfactiv, și cu un creion sigur trasează siluete:

*Cu pânzele-ntinse, să-și afle scăpare,
Vine nave grăbite de vânt și de frig;
Iar albe fantome se-nalță din mare
Și-aleargă de-a lungul înaltului dig.*

Din *yacht*-uri „albe”, „roșii”, „negre”, galere, caiace „roz”, „albe”, Minulescu și-a făcut o specialitate. Al Obedenaru îl anticipase în *Yachtul negru*:

*În port stătuse prea puțin
Un negru yacht arhiducal,
Purtând un înger sculptural,
Nimicitor de-price destin.*

*Pe-ocean de sânge și venin,
Vaporul sumbru și fatal,
Dansând vrăjit din val în val,
Pieri în orizont carmin.*

*Pe bord voiam etern să cânt,
Scăpat de lume și pământ.*

Totuși, Minulescu dă amploare și poeziei temei, pe care o tratează cu precise intenții simbolice:

*Porniră cele trei corăbii...
Spre care țarm le-o duce vântul?
Ce porturi tainice,
Ascunse cercetătoarelor priviri,
Ce vor vedea sosind mânite de dorul tristei pribegiri?...*

Galerele putrezite la ancoră traduc efemeritatea existenței, caducitatea sa ireversibilă:

*Și-așa cum dorm nedespărțite,
Ca trei tovarăse de luptă –
Ca niște suveniruri smulse îndepărtatului trecut,
Par trei sicriuri profanate
Din care morții-au dispărut,*

Sosirea navelor în port trezește speranțe:

*Sosesc din larg, misterioase,
Ca niște semne de-ntrebare...
Nu știm din care fund de lume –
Din răsărit,
Sau din apus –
Dar știm că ori de unde pleacă
Ne-aduc vești noi și-ndestulare...
Sosesc corăbiile...
Vino,
Să le-ntrebăm ce ne-au adus!...*

Matelotul care cântă la probă este emblema solitudinii în spații vaste, impenetrabile:

*Cântă un matelot la proră.
Dar ce lunatic l-asculta,
Și cine cântu-i repeta
Din largul Mării Marmara,
Când mateloții toți dormeau
Și marea nu-l înțelegea?...*

Încremenirea mișcării portului devine imaginea *spleen*-ului estival:

*În port e liniște,
Și-n zare,
Tot liniște – (dar mult mai mare).
În larg sirena nu mai țipă,
Și macaralele-au tăcut.*

Puțin cunoscut sub această latură, Ion Pillat contribuie și el la poetizarea mării în literatura română. Această operație, chiar dacă nu se face de la un capăt la altul sub semnul simbolismului (în *Eternități de-o clipă* multe notații sunt parnasice), reia în spiritul său tema plecării (*Sus pânza, în Amăgiri*) și mai ales reveria inevitabilă a litoralului:

*Fereastra ta deschisă e pe mare,
Visarea mea pe ape se deschide...*

.....
*Și Vid și Dor îmi strigă-n cor: Pornește,
Să fii părtaș al cerului și-al mării.*

.....
*Și cupa ta trupească o sfărâmă
De țarmul șters al ultimului Thule,
Plutește-n larguri singur tu cu zborul,
De dragul lui și-al vântului din aripi!*

Când „dorul” încearcă marea nostalgie, el suie pe bord și se transformă în căpitan de cursă lungă, dând comanda ridicării ancorei:

*Cârmaci, barbar ca dorul,
Ce crud ne mușcă-n piept,
Ne du pe ape drept...
Să ne uităm ogorul.*

*Pe veci să-nghită zarea
Pădurile de nea,
Căci visul vostru vrea
Să cucerească marea.*

Și la Mihail Săulescu, marea, valurile, portul, geamandurile constituie un motiv identic de inspirație.

Efluviile mării, printr-un joc de asociații verificabil în întreaga poezie modernă – duc în simbolism la o adevărată obsesie *exotică*, și simbolismul românesc nu face excepție de la această regulă. Peisajul sudic, tropical, extrem-oriental exercită un adevărat miraj, și o astfel de fascinație la spiritele înclinate spre evaziune este, pe o latură, de înțeles.

În mediul exotic, mirific, sunt posibile toate reveriile. Insulele Pacificului reprezintă o zonă de elecțiune a sufletului nostalgic, și nu puțini poeți, după Baudelaire, le vizitează în imaginație. Vegetația luxuriantă, policromia, marea beție olfactivă, cadrul edenic au priză directă asupra sensibilității iritate de platitudinile mediului, și poate că nu era de condamnat o astfel de visare la proletarul intelectual care vegeta în târguri înfundate în provincie și în camere igrasioase. Dar foarte curând tema își pierde prospețimea și se transformă într-un clișeu reprodus mecanic.

Că primele sugestii au plecat de la Macedonski și s-au dezvoltat mai târziu în cenaclul său faptul este sigur. Spre sfârșitul vieții, poetul va arăta chiar afecțiune pentru japonezarii, trandafiri orientali, Samain Tailhade și alți poeți din sfera simbolistă oferind idei și analogii care nu pot fi socotite întâmplătoare. Ele sunt colectate de discipoli, și o confesiune cum este aceea a lui Al. Petroff rezumă o întreagă stare de spirit:

Mă stinge dorul ne-mblânzit

De alte țări...

De alte țări...

Ea se regăsește și la Ștefan Petică, în versuri poate nu atât de exemplare ca reușită artistică, dar ilustrative ca direcție:

*În ochii bieților pribegi
Veniți din mândre depărtări,
Sclipește vag melancolia
Și nostalgia altor țări*

*Hrănit de-albastrul nesfârșit
Din luminatul firmament,
Nedeslușit îmi fluturează
În minte-un vis de orient.*

Asupra localizărilor propriu-zise afecțiunile sunt împărțite. Petică preferă Levantul:

*Tu ești o roză parfumată,
Din valea Șirazului cald,
Iar ochii tăi ascund curată
Lucirea mării de smarald.
În părul tău ca diamantul,
De flăcări negre-ntunecat,
Și-a revărsat întreg Levantul
Misterul antic și ciudat*

Minulescu vagabondează prin Mediterană, dar dă o raită și „pe coasta – Antilelor – bogate”, cu escală pe insula San Salvador. Orientul arab, pus în circulație de Macedonski în *Meka și Mela*, apoi în *Noaptea de decembrie*, are de asemenea adepții săi. De pildă, N. Davidescu:

*Vrei tu să mergi pe neașteptate
Prin țara tainică prin care
Stau caravanele-ncărcate
La umbra verzilor smochini,*

*Iar dromaderele bizare
Pășesc ca niște pelerini,
Al căror singur mers străbate
Pustiurile legendare
De nimeni încă cercetate?*

Explorarea continuă în Africa, prin Iuliu Cezar Săvescu:

*Atât cât ochii pot cuprinde
În lung și-n lat peste ocean,
De mii de ori pe-atât se-ntinde
Pustiul alb saharian.*

Și mai îndrăzneț, Mihail Săulescu pleacă *În Pacific, departe...*

*În Pacific, departe, sunt insule stinghere,
Ce zac necunoscute de nici un marinar...
Din fundul apei clare, fantastice, apar,
Din fundul apei clare, o magică părere.*

Același cap-compas și-l ia și Al. T. Stamadiad:

*Atâtea țări,
Cu-atâtea comori de nestemate, de glorii și de artă,
Cu-atâtea blonde râuri,
Cu flori îmbătătoare,
Cu-atâtea peisaje albastre, roze, albe,
Cu-atâtea zări de soare –
Din depărtări mă cheamă!*

Se parcurg itinerarii și mai puțin frecventate. Fiordurile norvegiene au, de asemenea, „exoticul” lor, și D. Anghel, în *Reverie*, apoi Minulescu, în *Romanța nordică*, le cântă:

*În portul blond al unei mări din nord,
Au debarcat corsarii bruni din sud.
Și-n portul blond al unei mări din nord,
Greoaiele otgoane se aud,
Cântând barbar, cântând în dezacord
Cu albatroșii tristului fiord.*

De aici *La Polul Nord* nu este decât un pas poetic, și Iuliu Cezar Săvescu îl face cu virtuozitate:

*La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veșnic adormite,
În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind câmpii
nemărginite,
Câmpii de ghiață, ce adorm pe așternutul mării ud,
Cu munți înalți, cu văi adânci, la Polul Nord, la Polul Sud.*

Este o imagine care atrage și pe alții. La Ion Pillat se produce la un moment dat o adevărată suprapunere de albume fotografice:

*Depart, undeva, sunt porturi ce așteaptă...
Pe mări, ca păsări albe, corăbii se îndreaptă.*

*Pe țărmuri, undeva se-nalță palmierii...
Se-naripează pânza în vântul primăverii.*

*La Poluri, undeva, ghețari sunt și morene...
Ce vise chiamă zborul corsarelor carene?*

Ning aur, undeva, pădurile mimozii...
În galbena-nnoptare mai stau visând matrozii.

Prin insuli, undeva, creole cu ochii stranii...
Pe punte tot veghează sub lună căpitanii.

O, țara, undeva, a basmelor arabe!...
Îmbătrânesc piloții cătând în astrolabe.

Dar, ghețarii, imensitatea oceanului polar, par să întrunească sufragii mai multe, căci poetul se complace privind îndeosebi această priveliște (*Din miazănoapte, în Eternități de-o clipă*). Acestea sunt recreații turistice, inocente, consumate uneori și pe „stepele oigure”, deci într-un spațiu ceva mai apropiat de al nostru. Exotismul localizat pe stepele căzăcești, care îmbie la cavalcade fugoase, ne pune în față imagini aproape familiare. Livresc și artificial în parte, exotismul simbolist înscrie în felul acesta o curbă spre moderație și „autohtonizare”.

Există în simbolismul românesc și o altă specie de exotism, pe care poezia franceză a teoretizat-o și cultivat-o cu destulă insistență. Este vorba de vocația sa pentru atmosfera *mitului și legendei*, ale căror simboluri, după afirmațiile lui Henri de Régnier⁶⁰⁰, poeții simboliști vor să le extragă (vezi: *Poèmes anciens et modernes* de același autor, sau *Moralités légendaires* de Jules Laforgue). De aci înclinația simbolismului pentru feerie, medievalități, castelane, tendință a cărei interpretare românească merită o mențiune specială.

Fuga în spațiu și în timp, prin regresie, pleacă din aceeași atitudine sufletească avidă de evaziuni în toate direcțiile. Principial vorbind, cum știm, simbolismul nu este ostil tradiției, pe care o și îmbrățișează în felul său, adică stilizat, sim-

⁶⁰⁰ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 755.

bolizat. El chiar cultivă istoria, în zonele sale obscure, nebulose, în care imaginația poate interveni cu eficiență. Simbolizii români, cu un instinct poetic sigur, se vor adresa atunci legendei și basmului românesc. Și aceasta cu destulă insistență ca să fim îndreptățiți să vedem în poezia lor, și pe această latură, un produs evoluat al unei continuități literare.

Atmosfera din piesa *Solii păcii* de Ștefan petică este revelatoare pentru fuziunea dintre simbolism și tradiția basmului românesc. Eroi sunt personaje misterioase, care poartă o taină. Limbajul le este enigmatic, adesea în ton de oracol tulburător. Atmosfera este însă românească, la limita medievalității de convenție și de localizare exactă, într-o Vrancea de fantezie, cu eroi, soli, zâne, dar și cu „cavaleri”, al căror destin este sumbru ca „Tanhäuser”. *Legenda funigielor* de D. Anghel și St. O. Iosif nu este nici măcar localizată. Creștinism, păgânism, preziceri fatale, farmece, puterea destinului, cavaleri și eroine medievale sunt plasate toate într-un ev-mediu ceșos, vag gotic, care ar putea fi și scandinav după nume (Runa, Henar), dar și germanic. De fapt, tema este un simplu pretext poetic, însă alegerea acestui cadru atât de îndepărtat de prezent este semnificativă. O castelană romanțioasă, blondă, diafană (convențională) evocă Anghel și într-o poezie din *Fantezii (Cântec)*, la fel Al. T. Stamatiad în *Pe etajera roză, pe etajera neagră*:

Ce mâini de castelană,

Ce mâini necunoscute, tremurătoare, fine.

Medievalitățile stilizate, aci sumbre, exprimând legende și simboluri, aci grațioase și feerice, au o frecvență oarecare în simbolismul românesc, ale cărui reverii pot proveni, pe această latură, și din operele lui Wagner. În orice caz, Gh. Orleanu are în vedere legendele Rinului:

*O albă lebedă sub lună și-n urmă, iată, Lohengrin,
În umbra lui o-ntreagă lume, o lume stinsă-acum din viață,
Cetăți scăldate în lumină, vechi turnuri învelite-n ceață
Și mânăstiri îndepărtate ce-nalță uriașe turle,
Castele medievale, ostași în flamuri și cu surle.*

.....

*Cuprins de-o ne-înțeleasă milă ascult cum strășinele curg,
Sunt mort deși mă simt în viață. Trăiam odat-n vechiul
burg!*

O tratare hieratică a acestui decor se constată la N. Davidescu, amator de prințese legendare, de castelane enigmatice, dar cu afecțiune și pentru al nostru Făt-Frumos. Eroinele sale sunt curate simboluri:

*Și albele princese, cu gesturi obosite,
Sunt vechile iluzii pe calea învierii,
Iluzii ce în cântul teorbilor slăbite,
Cutremură regatul letargic al tăcerii.*

Domnițele și voievozii tineri seduc și pe Mihail Săulescu, autor și el al unei localizări în stil de basm (*Cu sufletul și noaptea*, în *Depart*). Punctul de plecare este însă eterna nostalgie simbolistă:

„Mereu, mereu ne chiamă un dor de depărtare”, *spleen*-ul maladiv incurabil, care-și găsește în aceste reverii nostalgice, pe marginea unui decor stilizat, unul din simboluri, precum la D. Iacobescu:

*În sângele meu doarme o boală fără leac,
Cum doarme luciul verde în moartele canale,
O boală înflorită în timpuri medievale,*

Subtilizând în mine tristețea altui veac.

*Cu ochii-nchiși la raza Azurului de azi,
Eu rătăcesc prin umbra uitatelor castele,
În cari, ca o relicvă păstrată în dantele,
Tot mai răsună struna poeziilor nomazi.*

*Un stil de umbre triste tânjește-ntr-un buduar:
Prințese reci ce poartă hlamidă demodată...
Dar zâmbetul meu straniu le fură și le-mbată,
Și-n noaptea de sub gene se face ziuă iar.*

*Închiși în turn, oftează geloșii don Juani...
Prințesele mă-ndeamnă... eu le șoptesc o glumă...
Le simt, pe buze, gura ca niște flori de spumă. —
Și-n sufletu-mi simt parcă un gol de mii de ani.*

Prinți, castele, castelane apar și la Al. T. Stamatiad, în tornuri din ce în ce mai palide, și, firește, la Ion Pillat. El visează o lume de basm *Ca-n poveste (Amăgiri)*, cu eroi, Feți-Frumoși, domnițe, alternate cu reconstituiri arheologice.

În felul acesta, localizarea simbolismului în spațiu și mediu autohton, printre cele trei-patru posibilități fecunde de „autohtonizare” pe care le are la îndemână, explorează și virtuțile poetice ale acestei teme. Ea nu numai că dublează exotismul superficial, dar îl și contrabalansează într-o oarecare măsură, reprezentând, în esență, o formă de reverie tradițională, care n-are în ea, firește, nimic „decadent”

*

Deși critica dintre cele două războaie, atunci când vorbea de predilecția simbolismului pentru parfumuri, asocia cu regu-

laritate numele lui Baudelaire și ale sale „corespondențe”⁶⁰¹, totuși raportarea este numai în parte exactă. Vrem să spunem că *parfumul*, ca temă poetică, joacă adesea alt rol la simbolizării români decât la cei francezi și că, în tot cazul, atmosfera din *Correspondences* și din *Harmonie du soir* nu este predominantă. Dacă se poate face o raportare cât mai apropiată, atunci ceea ce se transmite este mai curând senzualitatea și beția olfactivă din *La Chevelure* și *Parfum Exotique*.

Faptul își are explicația sa, dacă raportăm întreaga temă la psihologia de bază a simbolizatorilor români.

Înainte de a fi „simbol” și „corespondență”, parfumul constituie un mijloc de simplă reverie, visare și evaziune. În această atitudine nu intră nici o complicație ideologică, nici o preocupare de „cunoaștere”. Parfumul (și prin extensiune fumul de țigară, vinul) este în primul rând un mijloc de uitare, de narcoză a durerii existenței; un „stupefiant”. El constituie în egală măsură și un excitant al simțurilor, o „beție”, consumată la nivelul senzațiilor. Toate celelalte complicații vin în urmă și sunt la drept vorbind destul de rare.

Anghel însuși, decretat de critica veche poet al florilor, vede în parfumul lor ceea ce el reprezintă în mod direct, adică o senzație plăcută, o seducție și o invitație la reverie:

*De-ar fi să stai nesigur la răscruce,
Căci pretutindeni murmurul l-auzi, –
Asemeni unui tainic călăuz,
Te cheamă, te îmbie și te duce,
Fără să vrei, al florilor parfum...*

Efluviile odorifere la N. Davidescu pun în mișcare memoria afectivă și stimulează capacitatea de iluzionare:

⁶⁰¹ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 609.

*Aleele exală o lungă amintire
Din stinsa pietate a vechilor altare;
Parfumul lor e tristul parfum de mănăstire,
Pe aripi diafane de gânduri solitare,*
.....

*Și albele princese cu gesturi obosite
Sunt vechile iluzii pe calea învierii,
Iluzii ce, în cântul teorbelor slăbite,
Cutremură regatul letargic al tăcerii.*

În plină perioadă simbolistă, Macedonski descoperă euforia parfumurilor, și poezia lor constă, în bună parte, tocmai în evocarea căderii în extaz pe care o inspiră:

*În moartele vremi, mă-mbătară,
Când fragezi și primăvăratice,
În ei mă sorbiră, extatici,
Și pe aripi de rai mă purtară –
În crini e beția cea rară.*

Asemenea lui Samain, care cerea:

*Des roses! Des roses encore!
Je les adore à la souffrance⁶⁰²,*

Macedonski va fi un adevărat simbol obsedat al parfumului de roze, pe care-l soarbe și în clipa morții, printr-un act nu numai simbolic, dar și de cea mai pură esență simbolistă. *Rondelurile rozelor*, sunt pline de beatitudini:

⁶⁰² *Roze, tot mereu roze!
Le ador până la durere.*

*Parfumul de rose ce-mbată
Extazul în sufletul îmi lasă,
În noaptea de lună argintată.*

Aceeași senzație este cântată și de Petică:

*Voi să mă-mbăt de fericirea
Turburătorului parfum.*

Caracteristic la Anghel este mai mult poezia actuală îmbătării decât evocarea rezultatelor beției olfactive propriuzise, zonă în care se produc, într-adevăr, „corespondențele”:

*Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri
blânde...*

Astfel de emoții, de esență pur senzuală, încearcă numai poeții cu simțurile rafinate, și, neîndoielnic, Anghel se numără printre aceștia. El este chiar „senzualist”, s-ar zice, în spiritul *Tratatului despre senzații* al lui Condillac, căci într-un loc observă:

Numai mirosul rămâne atotputernic pe simțuri.

Sunt acuități pe care simbolisții le cultivă cu deosebită predilecție și în erotică. Același Anghel își face un program și o voluptate din evocarea inefabilă a iubitei, ca prezență olfactivă:

*Să te presimt abia, să nu te știu,
Abia să te presimt ca pe-un parfum
De floare scuturată timpuriu...*

Este o poezie pe care o inițiasă, după toate aparențele,
 Ștefan Petică:

*Parfumul ei se-nalță-ncet, tremurător în seara clară,
 Parfum de blondă visătoare într-un amurg de primăvară,
 Ce-adoarme lin și întristat, pe-un cer de purpură și aur.*

N. Davidescu continuă:

*Simțeam în aromele-i pale
 Penumbra din genele tale
 Ce-așa e de caldă, că pare
 Ea însăși o vie privire
 Nimbând ca un nimb de iubire
 Privirile tale barbare.*

La Ion Minulescu tema devine direct anecdotică și sugerează aventura galantă, de tip monden:

*Guerlain a botezat parfumul
 Voilà pourquoi j'aimais Rosine*

.....

Rozina...

Unde-i Rozina?

Un strop uitat într-un flacon

Se-ntreabă: Unde e Rozina?

Un strop uitat într-un flacon

Schițează-n grotă de cristal

Regretul cupelor de crin,

Ce-nstrăinate de grădina,

Din care le-a cules o mână

De trecător sentimental,

Jertfesc blazonul florentin

Pe-o balustradă de balcon...
Guerlain a botezat parfumul
Voilà pourquoi j'aimais Rosine.

Mai mult decât Samain, Stuart Merrill a evocat parfumurile grele, maladive („*Le maladive odeur des fleurs qui vont mourir*⁶⁰³”), și tot Ștefan Petică este acela care introduce în simbolismul românesc și astfel de senzații:

În parcul torturii se sting crizanteme,
Se uit ca uitate și triste poeme,
Și rozele moarte în brazde ofilite
Au pus în parfumuri suprema tortură.

Aceste versuri, și altele de aceeași factură, pot avea ca punct de plecare și atmosfera cenaclului macedonskian⁶⁰⁴, în care crizantemele și parfumurile ce ardeau pe trepied formau element de cadru exotic. Ne aflăm la limita când olfactivul începe să se pervertească, să devină „tortură” plăcută, „nevroză”, corupție maladivă, evidentă în primul rând la Petică, și care inspiră în decadentismul european o întreagă poezie a stupefiantelor. Totuși simbolismul românesc abia o cultivă, perversitatea senzorială fiindu-i în genere străină. *Rondelul opiului* de Macedonski asociază elementele decorativ-exotice cu ideea evaziunii, într-o manieră ce se resimte și de influența parnasianismului:

Fumându-și opiumul uitării,
Pe rogojini de pai de-orez,
Fo-hi spre piscul aiurării

⁶⁰³ „Bolnăviciosul parfum al florilor ce mor“.

⁶⁰⁴ Ștefan Petică, *Opere*, ed. N. Davidescu, București, Editura Fundațiilor, 1938, p. 296.

E dus de visul de chinez.

*Scăpat de chinul zbuciumării,
Senin ca după-un meterez,
Fumează opiumul uitării
Pe rogojini de pai de-orez.*

*Iar când sosește al nopții miez,
Ce-l urcă-n slava îmbătării,
Deplin se dă halucinării
Ce-atunci e singurul său crez,
Fumându-și opiumul uitării.*

Toate aceste notații țin însă mai mult de sensibilitatea și psihologia simbolistă decât de estetica propriu-zisă a curentului. La traducerea în practică a programului teoretic, parfumurile joacă un rol important, dat fiind virtualitățile poetice ale temei. Marile sale latențe metaforice, simbolice, o fac aptă pentru un registru întins de corespondențe, mai întâi afective, apoi pur cosmice, baudelairiene. La Ștefan Petică nostalgia erotică își asociază imaginea crizantemei care se stinge:

*O albă crizantemă se stinge-ndurerată
În vasul de Tanagra; caliciul închis
Păstrează-n fund parfumul iubit de altă dată
Și blând ca o cântare șoptită într-un vis.*

.....
*Parfumul care plânge pe vasul fin sculptat
Și floarea care moare de dorul altor zile!*

Eminamente simbolistă este și sugerarea extincției sufletești, a nostalgiei profunde prin notații de aceeași calitate. Din nou Petică oferă un bun exemplu:

*Parfum de flori pălite și uitate,
Poemă tănuită-ntr-o petală,
Te stingi în dureroasa-ți voluptate
În seara singuratică și pală,
Parfum din flori pălite și uitate.*

Alteori, senzația de *spleen* se traduce și ea printr-o imagine olfactivă, precum la N. Davidescu:

*Ah, sufletul meu e strania țară
În care-aparențe splendide-nfloresc,
Aici cresc buchete de lotus ceresc,
Al căror parfum satanic omoară.*

Dar, de foarte multe ori, „corespondențele” sunt mult mai banale, chiar prozaice, și tocmai Anghel este acela care le golește, involuntar, de conținut. El afirmă că știe să interpreteze „gândurile tainice” ale florilor, „felul lor de a vorbi” prin „mirezme”⁶⁰⁵. Ceea ce duce la un limbaj sentimental de convenție, căci poetul pretinde că poate descifra mesajul fiecărei flori în parte. La Anghel procedeul devine un adevărat manierism, în care crinul este clamoros și gherghina discretă. La toate acestea se adaugă faptul că „miresmele dulci” îi transmit, cu un gest de alintare, „gânduri bune”, că „mirosul” – totdeauna „blând”! – are *adevărate efecte purificatoare, etice, asupra fetelor care oftează (Măgheranii, În grădină)*. Această poezie afectată reprezintă o sentimentalizare a simbolismului, adus la un numitor destul de comun.

Când iese din această zonă minoră, Anghel intuiește sensul corespondențelor olfactive, dar asociațiile stabilite sunt tot

⁶⁰⁵ D. Anghel, *povestea celor necăjiți*, București, Librăria nouă, p. 68.

de ordin sentimental. În fond, nici Samain, nici Stuart Merrill, nici alții nu procedau de multe ori în alt mod. Dar spre deosebire de aceștia, el cade în eroarea de a fi prea discursiv, explicându-ne în ce constă „corespondența”:

*Un miros trist de roze ce mor pe crengi uitate
Pătrunde pretutindeni, parc-ar voi să spuie
Că se petrece-o taină în vechile palate,
Dar taina ce-o păstrează n-o spune nimănuie.*

Atâta amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă.

Nu există în simbolismul românesc corespondențe autentice între senzații, sau între senzații și elementele cosmice? Nu se poate face o astfel de afirmație. Dar când triezi întregul material, rămâi surprins de puținătatea recoltei. Câteva specimene se întâlnesc în primul rând la Ștefan Petică. Muzica viorii este o revărsare de parfumuri:

*Plâneau așa de dulce viorile-ostenite,
Pe coarde tremurate durerile rănite.*

*Viori care-au tăcut pe neașteptate
Își plâng cântarea lor neisprăvită.
Grăbiți-vă! Din florile uitate,
Curând s-o stinge vraja tăinuță.
Viori care-au tăcut pe neașteptate.*

Manieratul „bal” al pomilor în floare al lui Anghel cunoaște și o imagine interesantă în ordinea care ne preocupă:

Preludiul acestei stinse și dulci orchestre nevăzute.

Orchestra, dans, ritm, parfum, de n-ar fi fost povestite și împinse spre anecdotă, toate aceste elemente ar fi constituit o poezie simbolistă remarcabilă.

Poezie de „cunoaștere” propriu-zisă s-a scris însă la noi puțină, și de ni s-ar cere zece exemple precise, indiscutabile, pe bază de „corespondențe”, am fi în dificultate. Un bun text, totuși, la N. Davidescu:

*Esențele vieții din aeru-ncălzit
În părul tău de umbră fluidă au urzit,
Ca spuma unor fine și galbene dantele,
O pânză de paianjen cu razele de stele.*

Transpunerile de senzații, sinesteziiile, au fost în realitate mai mult teoretizate, decât cultivate în simbolismul românesc, care în ansamblul său nu le transformă în jocuri gratuite. În tot cazul, interpretarea lor elementară, în majoritatea cazurilor, nu pledează pentru clasarea lor totală în compartimentul rafinamentelor estetizante.

Știute fiind argumentele estetice ale simbolismului în favoarea muzicalității, cultivarea *muzicii* ca temă literară va intra cu necesitate în logica internă a curentului. Muzicală este, de altfel, întreaga psihologie a simbolismului⁶⁰⁶, atât de predispus spre reverie melodică. A cânta de „dor”, de „jale” reprezintă pe de altă parte și o atitudine românească tradițională, care se complică poetic într-un joc de analogii și asociații metaforice. Dovada este făcută nu mai departe de poezia Elenei Farago, plină de „pribegi” și „fete” care „cântă” melancolic, în crepuscul, copleșite de eternul *vague à l'âme*, în acest punct simbolismul continuând în chip evident romanța eminesciană. De la cântul cu semnificație practică se ajunge la

⁶⁰⁶ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 288; la noi: E. Lovinescu, *Critice*, ed. def., București, Ancora, 1929, vol. VII, p. 38.

ideea poetică de muzică, înțeleasă ca expresie a fondului liric inefabil, apoi la aceea de „corespondență” între elementele cosmice care pot fi convertite în muzică. Confuziile de senzații, sinesteziiile, joacă aici un mare rol, și a gândi, de pildă, ideea de parfum sub forma unei „unde” muzicale devine firesc și poetic. Punctul de plecare este baudelaire, cel din *Harmonie du soir*:

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir
– *Valse mélancolique et langoureux vertige!*⁶⁰⁷

În simbolismul francez se constată o adevărată obsesie muzicală, în care vioara languroasă la Verlaine, Mallarmé, Stuart Merrill, pianul obsedant la Jules Laforgue, marșul funebru la Rollinat, caterinca melancolică, faimoasa *orgue de barbarie* la mulți formează imagini tipice, de o mare răspândire. Evocarea sunetelor muzicale, de diferite tonalități și timbre, echivalează cu transcrierea în registre melodice și simfonice a unei întregi game de emoții, și a întâlnii la simboliștii români asemenea notații reprezintă un fenomen literar care nu surprinde.

Primele acorduri se fac auzite în poezia lui Traian Dăbuleț, evocator al valsului vaporos:

Divinul vals se pierde-n noapte,
Se stinge într-un parc cu flori, –
De-o dureroasă armonie
Te simți cuprins – și parcă mori...

Atmosfera ne este cunoscută prin Laurent Tailhade:

⁶⁰⁷ *Sunetele și parfumurile conduc în aerul serii*
Un vals melancolic și languros vârtej!

*Et le valse lent répend dans la brume
Langoureusement ses derniers accords.*⁶⁰⁸

Și mai în nota simbolismului francez, de nuanța Verlaine, evocator al „serbărilor galante” stil secolul al XVIII-lea, este evocarea *Gavotei* („à la Verlaine”), dans clasic care atrage pe D. Iacobescu:

*În clipe dulci de seară, când gândul alb se plimbă
Pe strune demodate și forme rococo,
Subtila fantezie ne fură și te schimbă
Pe tine-n Colombină, pe mine-e Pierrot.*

*Atunci ne luăm de mână și palizi, pe terase,
Dansăm gavota moartă, în taină ascultând
Cum sufletul îngână un foșnet de mătase
Ce ne conduce pașii lincezilor de blând.*

*Dansăm în umbra serii... și tot mai mult mă-mbată
Pudrata eleganță a timpului apus,
În timp ce tu, – naivă, sau poate-nduioșată –
Ridici molatec trena din ce în ce mai sus...*

Iată și acordurile grave ale clavirului, de aceeași proveniență simbolistă, deși partitura interpretată este romantică:

*Cânta încet din Weber: „gândurile din urmă” –
Poema unui geniu ce-apune maiestuos,
Adio-ul unui suflet artistic, ce se curmă
Pe-o tristă armonie cu sunet dureros!*

⁶⁰⁸ Și valsul lent răspândește în ceață
În mod languros ultimele sale acorduri.

*Și degetele-i albe pe clapele sonore
Se-nmlădiau alene, în ochii mei privind.
Erau în miez de noapte târzii și tainici ore...
Parcă simțeam pe Weber lângă clavir murind!...*

Sugestia, neîndoielnic, provine din Verlaine („*Le piano qui baise une main frêle*”), Laforgue, sau Rollinat, cu al său *Le Piano* din *Les Névroses* (tradus tardiv și la *Vieața nouă* IV, 1908, p. 215-216), și tema începe să circule, dovadă *Pianistul* de Mircea Demetriad (*Duminica*, I, 16, 143 ianuarie 1891), fixându-se în cele din urmă la D. Iacobescu:

Amiază!

*Un pian, alături, intonează
Un cântec trist, în calmul verii,
Un cântec demodat care brodează
Petale dulci pe pânzele tăcerii.*

*Ce mână delicată,
Cu degete de veșted trandafir,
Te leagănă, o, inimă blazată?
– Ești tu, romanță tristă de clavir,
Sau tu, extaz solar?*

.....
*Oh, pianul cântă tot mai trist, mai rar,
Și soare mă chiamă,*

*...și îmi pare
Că fruntea mea alunecă în zare
Spre-un infinit de pace și uitare.*

La Ștefan Petică ne întâmpină un adevărat recital violonistic:

*Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plânge răzlețită pe strunele-nvechite,
Și-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite,*

Când viorile tăcură sunt foarte în nota lui Verlaine, a cărei vioară plânge sentimentul în „sanglots”, uneori și în spiritul lui Mallarmé – Stuart Merrill, mai inefabilă și voluptuoasă:

Oh! mol est mon amour, vague est le violon!

*

*Mais ah! la volupté seule du violon...*⁶⁰⁹

Prin acuitatea sa pentru pauzele și tăcerile muzicale, Petică relevă o fină ureche și o deosebită capacitate de rezonanță emotivă:

*Viori care-au tăcut pe neașteptate
Își plâng cântarea lor neisprăvită.
Grăbiți-vă! Din florile uitate
Curând s-a stinge vraja tăinuită...
Viori care-ți tăcut pe neașteptate.*

Poetul are sensibilitatea pentru efuziunile de supremă voluptate, care se consumă muzical în intensități maxime:

*Ah, când în inimi zbuciumate
Orice dorință-ncet se curmă,*

⁶⁰⁹ *Ah! dulce este dragostea mea, dragă vioara!*

*

Dar, ah! unica voluptate a viorii...

*Zdrobiți vioara fermecată:
Grozav e cântecul din urmă:*

Ciclul întreg este cum nu se poate mai muzical, căci instrumentele cu sunet moale, catifelat sau grav sunt bine reprezentate:

...Flautul magic plângea înainte.

*

Plângeau române triste pe coarde de ghitară.

*

Acorduri minunate de negre pianine.

*

Mandoline-ntristate.

*

Pe harfa învechită o ultimă cântare.

*

*Natura, orgă obosită,
Trist scoate note ca-n surdină,
E-acordul dintr-o rugăciune
În calmul unei seri senine.*

În orchestra simbolistă alăturările sunt suprimate ca fiind prea țipătoare. În schimb, o mare afecțiune înconjură caterinca, al cărei sunet simbolizează reclusiunea sentimentală dureroasă, în medii apăsătoare, provinciale. Iată un specimen din Laforgue:

*Orgue, orgue de Barbarie,
Don Quichotte, Souffre-Douleur,
Vidasse, vidasse ton coeur,
Ma pauvre rosse endolorie.*⁶¹⁰

⁶¹⁰ Orgă, caterincă,

Element familiar al vechiului oraș românesc, caterinca va avea și aci interpreții săi de predilecție. Asupra lui Mihail Săulescu acest instrument lucrează cu o puternică priză emoțională:

*Cânta o caterincă pe-o stradă depărtată...
Tremurătoare note le auzeam sunând, –
Ca inima-mi să facă din nou mai viu să bată,
Cânta o caterincă, pe-o stradă depărtată,
Un cânt pe care parcă de mult l-aveam în gând.*

Sunetul său monoton, desuet, romanțios, nostalgic, răscolitește și pe Demostene Botez:

*Cânta o caterincă în colțul unei strade,
Cânta o caterincă un cântec de demult;
Erau în el acorduri de triste serenade,
Și fără voie parcă am stat ca să-l ascult.*

La Bacovia, firește, aceeași „caterincă veche ce plânge nostim...”⁶¹¹, dar nu jovialitatea „nostimă” ne întâmpină la acest poet, ci, dimpotrivă, tonul grav, profund, uneori direct delirant. Bacovia, care avea o anume educație muzicală (cânta chiar la vioară), încearcă, asemenea lui Laforgue („*Oh! ce piano qui gémit là-haut*”⁶¹²), adevărați fiori când „clavirele plâng în oraș”, când caterinca-fanfară „plângea lugubru” în nopte târziu, dându-i „un tremuri satanic”, sau fanfara militară cânta o operă tristă:

*Don-Quichotte, Nenorocit,
Deșartă-ți deșartă-ți sufletul,
Mârșoaga mea îndurerată.*

⁶¹¹ G. Bacovia, op. cit., p. 215.

⁶¹² Ah! pianul acela care geme sus.

*Târziu, în noapte, la grădină...
Și tot orașul întrista,
Fanfara militară.*

Este o comoție maladivă, încercată anterior și de Traian Demetrescu și pe care simbolismul francez, prin Laforgue și Rollinat, o popularizează. La acești poeți, acordurile grave ale clavirului, muzica patetică a lui Chopin, marșurile funebre sunt teme destul de curențe, și Bacovia, cu personalitatea lui, participă la aceeași familie de emotivități muzicale, de nuanță sumbră. Poetul se prăbușește agonic:

*Iubito, și iar am venit...
Dar astăzi, de-abia mă mai port –
Deschide clavirul și cântă-mi
Un cântec de mort.*

*Și dacă-am să cad pe covoare,
În tristul, tăcutul salon,
Tu cântă-nainte, iubito,
Încet, monoton.*

Același Bacovia ascultă extatic un recital straniu, în care o „brună despletită” izbește cu gesturi triste, mecanice, clavirul:

*Lugubrul marș al lui Chopin
Îl repeta cu nebulie...
Și-n geam suna funebra melodie,
Iar vântul fluiera cu țipătul de tren.*

Apoi intervine o blondă „despletită”, un fel de Ofelie nebună, cu „o scripcă înnegrită”, și amândouă:

*Cântau amar, era delir,
Plângea clavirul trist, și violina –
Făcliile își tremurau lumina,
Clavirul catafalc părea și nu clavir.*

Versurile înseși au uneori cadență de marș funebru:

*Ningea bogat, și trist ningea, era târziu
Când m-a oprit, în drum, la geram clavirul;
Și-am plâns la geam, și m-a cuprins delirul –
Amar, prin noapte vântul fluiera pustiu.*

De aici, evocarea fanfarei militare:

*Ce tristă opera cânta
Fanfara militară,
Târziu, în noapte, la grădină...
Și tot orașul întrista,
Fanfara militară.*

Apoi acest paroxism se sentimentalizează într-o romanță descărnată a „dorului” tradițional:

*Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine și de altă lume,
Dar...
Plana:
Durere fără nume
Pe om...*

Și, mai ales, în elegia muzicală a toamnei, a cărei percepție emoțională este predominant sonoră:

*E-o muzică de toamnă,
Cu glas de piculină,
Cu note dulci de flaut,
Cu ton de violină...
Și-acorduri de clavire
Pierdute, în surdină;
Și-n tot e-un marș funebru
Prin noapte, ce suspină...*

În genere, poetul simbolist este foarte sensibil la orice sunet care-i pune în mișcare vibrațiile sufletești (vânt, ploaie, furtună), muzică instrumentală, voci și cântec, de predilecție obsedant, tulburător, straniu. Femeia care cântă „barbar” este tot o imagine bacoviană, întâlnită și la M. Cruceanu (*Cântă o femeie*, în *Fericirea celorlalți*). Acest poet reține chiar momentul unui delir muzical colectiv:

*Fecioarele cetății ieri noapte-nebuniră
Și-ncet se îndreptată cântând spre cimitir.
Toți paltinii șoselei se prefăcură-n liră,
Iar cântul lor un plânset și plânsul un delir.*

De bună seamă, muzica în poezia simbolistă nu exprimă nici exultanță, nici euforie, nici bucuria de a trăi. Ea este nostalgică și depresivă, stil „*fin de siècle*”, ca un album de romane de Raynaldo Hahn, transfigurare lirică a unui moment istoric depășit, irepetabil.

Orientările estetice ale curentului, asociate psihologiei simboliste, atât de predispusă spre reverie, nostalgie și evaziune, determină ca însăși poezia să se transforme în temă literară. Ea va avea un conținut analog tuturor celorlalte forme de rupere a contactului direct cu realitatea prin cultivarea visului treaz. Se va scrie, prin urmare, și în simbolismul româ-

nesc „poezia poeziei”, temă cultivată și de romantism în forme programatice și care va avea acum contururi mai estompate. Neaderența la mediu face ca ideea poeziei în sens de refugiu spiritual să se răspândească. Este o poziție care reprezintă mai puțin un „estetism”, cât o metodă de compensație, de impermeabilizare morală de transfigurare a realității prozaice.

Și acest motiv, dacă observăm bine, pleacă tot de la Macedonski, adevărată placă turnantă a poeziei române. El cultiva, în spirit autobiografic orgolios, ideea romantică a geniului damnat, fuge spre „ideal”, spre *excelsior*. Dar această ascensiune începe să se facă în zone tot mai rarefiate, eterate, și foarte adesea ea reprezintă o alunecare în reverie și vis. Macedonski va cânta chiar „răpirea” în „adâncimea unui vis nețărnut”, „visul ce ne tot șoptește”, zborul „pe o rază”, și simbolizării vor generaliza metoda, dându-i tot mai mult un conținut de evadare poetică.

La prima generație simbolistă, formată în cenaclul macedonskian, imaginile sunt încă tradiționale. *Pegas*-ul este încă lecat de Mircea Demetriad, cu intenții precise de volatilizare:

*Suflet am din eter și ușor;
Trupul greu din pământ muritor!
Ca un vis fericit de copil,
Spre eter aspirând, suflul vrea
În întreg locul să și-l ia,
Părăsind la minut ăst azil!
Suflet am din eter și ușor!
Trupul greu din pământ muritor!*

Iuliu Cezar Săvescu revendică într-o serie întreagă de poezii dreptul poetului la „visare”:

Lăsați-l să viseze

O poezie-vis mărturisește că scrie și Ștefan Petică:

*Căci viersul meu e viersul pierdut al unor psalmi
Cântat sub greaua povară din lumile de vise.*

Poetul își contemplă cu afecțiune opera, pe care și-o definește, nu cu complezență, cum ar fi înclinat să judece un spirit malițios, ci cu gestul unei frecventări intime care consolează:

*Apleacă-te spre cântecele mele:
Sunt gingașe, și triste, și duioase,
Și singure ca palidele stele
În nopțile de iarnă friguroase.*

A fi poet și a nu visa, a nu te iluziona devine pentru simboțiști, în bună tradiție romantică, de altfel, o imposibilitate, și Anghel o și spune în *Curcubeul*:

*Și-un gând, un gând nebun îmi vine!
– Așa-s poezii uneori –
Să mă avânt până la tine
Pe puntea asta de culori.*

Ion Pillat, plecat la steaua Hesper (*Eternități de-o clipă*), reia tema, care la Al. T. Stamatiad devine un adevărat loc comun. Poetul închină poezii, ode, imnuri, romane, pline de „avânturi”, de „chemări”, de invitații la transcedere, în „azur” (Mallarmé degradat retoric):

*Agonizezi, în umbră, de-atât-amar de vreme,
Sfarâmă lutul! –*

*Sfărâmă-l cât mai iute, căci liber vreau să fiu:
Sfărâmă-l cât mai iute, căci mâine –
Cine știe? – de nu va fi târziu!*

Un estetism ostentativ se observă aproape numai la Minulescu:

*Cântați frumosul îngropat de ani,
Ce n-au putut să-l reînvieze-n vers.*

În spirit simbolist acest poet are o reprezentare foarte clară a evaziunii contemplative:

*Iar eu –
Pornit în căutarea
Frumosului din suflet
Și din rime,
Un vagabond pe care marea
M-a scos de pâr, din adâncime –
M-avânt din nou în infinit...*

A privi astfel de declarații drept „principii estetice” ar fi însă o eroare. Ele nu exprimă, în fond, decât aspirații morale, și constituie o replică, la nivelul conștiinței poetice simboliste, dată trivialității mediului, căruia i se întoarce spatele prin artă.

2. LIRISMUL

În accepție cu adevărat simbolistă, și *iubirea* este tot o formă de reverie și nostalgie, și fără îndoială că Ov. S. Crohmălniceanu este în spiritul adevărului atunci când scrie că: „Pentru Bacovia, ca și pentru ceilalți simbolști, iubirea e o formă de evaziune socială”⁶¹³. La poetul simbolist erotica reprezintă o metodă de compensație, de refugiu moral, o formă de transfigurare a mediului trivial, plat, burghez în ultimă analiză, așa cum se constată, într-o oarecare măsură, și la Eminescu. Tot ce se adaugă sunt complicații și nuanțe care țin de constituția afectivă a simbolismului, atât de predispus spre stările de clar-obscur, melancolie și contemplativitate. Simbolismul repudiază sentimentalitatea burgheză cuminte, anodină, lacrimogenă, galanteria mondenă, refularea, falsa pudoare, și o pagină din Ștefan Petică este foarte revelatoare în această privință:

„Cumințenia a ucis avântul, socotelile au ucis pasiunea, recepțiile de gală au ucis întâlnirile furișe, iar budoarul a ucis balconul. Ipocrizia a adus seriozitatea, și seriozitatea a ucis îndrăzneala nebună, iar fără puțină nebunie iubirea nu are nici un farmec. De aceea iubirea din timpul de față, este atât mde tristă. Delicatețea și drăgălășenia au înlocuit frumusețea, slăbiciunea a izgonit puterea, visul searbăd a ucis viața în care clocoteau marile pasiuni ce zguduie cerul și pământul. O teamă feciorelnică de lume, o sfiiciune bolnavă de viață, o închinare fricoasă înaintea ridicolului, o cumințenie fără cumpăneală caracterizează pe poeții oficiali ai vremii. Și mintoșii aceștia, care trec drept oameni de seamă în ochii mirați ai

⁶¹³ Ov. S. Crohmălniceanu, *G. Bacovia: Poezii, Viața românească*, IX, 8 august, 1956, p. 139.

mulțimii, au umplut lumea cu jelania lor sentimentală, cu lacrimile lor îndulcite cu zahăr, cu melancolia lor de fete închise în pensioane”⁶¹⁴.

Formă tipică de lirică indirectă, erotica simbolistă fuge prin definiție de materializare, de senzualitate și posesiune. Sentimentele sunt exprimate discret, învăluit, prin gesturi și declarații simbolice. Actele iubirii sunt evocate prin „corespondențe, în care *Moartea Narcisului*”⁶¹⁵ devine, ca la D. Anghel, simbolul iubirii defuncte:

Dar numai eu știu taina Narcisului ce moare.

*

*Așa s-a stins în taină și nimeni n-a știut,
Căci în minuta asta de grea melancolie,
Eu singur stam de față la muta-i agonie,
Și singur mi-am dat seamă atunci că s-a pierdut.*

Iubita, iubirea însăși este o floare:

*Era ceva din tine în floarea asta dragă;
Era ceva, desigur; căci altfel n-aș pricepe
De ce mă simt mai singur acum când noaptea-începe
Și n-o mai văd în umbră, luptând stăruitoare
S-adune strălucirea luminii care moare.*

Această erotică „cifrată” este departe de a reprezenta ceva nou în poezie, căci metoda este inaugurată de *Roman de la*

⁶¹⁴ Ștefan Petică, *op. cit.*, p. 438-439.

⁶¹⁵ După Perpessicius (*Lumea*, nr. 7, 4, XI, 1945), agonia florii, uitată în vază, ar relua o temă din *Les Stances* (II, 1, VII) de J. Moréas: *La rose du jardin que j'avais méprisée*.

Rose, și Petrarca, la care natura întreagă devine radioasă prin prezența Laurei:

*Lieti fiori e felice, e ben nate erbe,
Che mai donna passando premer suole,
Piaggia, ch'ascolti sue dolci parole
E del bel piede alcun vestigio serbe.*⁶¹⁶

Neajunsul perpetuat în timp al acestui stil este manierismul și explicitarea, procedee în care și poetul simbolist român cade de multe ori în mod involuntar. Când îl ocolește, el stabilește, ca N. Davidescu, corespondențe naturiste sugestive:

*Ascultă-mă: Chemarea tăcerii tale cântă
Cu sufletul naturii pe strune de zefir,
Și-n rozul aurorei metalice-nveșmântă
Pământul cu surâsuri de foi de trandafir.*

Ritualul acestei poezii speculează la maximum insinuarea, așteptarea, speranța, iluzia, decepția, momentul de anticipație și de agonie a iubirii. Totul este purtat pe aripi de „vis” și „dor”, și nimic mai străin de spiritul simbolismului ca succesul, posesiunea carnală efectivă, fără neliniști, dar și fără mistere. O iubire care triumfă n-are nimic „simbolist” în ea. În schimb, chemarea, nostalgia, reveria, incertitudinea sunt la mare stimă, și din această sentimentalitate vaporosă simbolistul își face o virtute:

⁶¹⁶ *Flori fericite și încântătoare, ierburi nobile,
Pe care iubita mea le calcă sub picioare,
Câmpii plăcute, care ascultați dulcele sale vorbe
Și care păstrați urma frumosului său picior.*

„Starea psihică a poetului decepționat e reflexivă, liniștită, melancolică, sensibilă. Lui îi trebuie un suflet de femeie care să se asemene cu al său”⁶¹⁷.

Va începe atunci să circule în simbolismul european și în cel românesc o procesiune întreagă de iubite stilizate, diafane, clorotice, boticelliene, preraphaelite, de tipul *The Blessed Damsel* de Dante Gabriel Rossetti, vag mistice, așa cum le evocă și al nostru Ștefan Petică în *Fecioara în alb*: „pale”, „întristate”, grațioase, „feciorelnice, pline de grația tristeții, ca un crin”. Destinul lor este tragic, căci idealul care le fascinează, „supremul vis de voluptate”, le este refuzat:

*O, marile pasionate,
O, tragicele Magdalene,
Femei etern îndurerate,
Ca niște triste cantilene,*

*Au urmărit pe drumuri grele,
Ca o lumină ce s-aprinde,
În noaptea neagră fără stele,
Ceea ce nu se poate prinde...*

La Petică, suprapunerea de planuri are efecte turburătoare. În schimb, la D. Anghel totul este candid și pudic. Castelana, fata blondă cu fața diafană își consumă foarte inocent nostalgia punând garoafe-n glastră. Afectare, firește, care se constată în parte și la N. Davidescu, unde florile mor uneori la sânul iubitei, sau la Ion Pillat, și acesta ocazional preraphaelit, în *Madona Mia (Amăgiri)*.

Aceste eroine sunt experte în arta de a trezi speranțe vapoaroase, a sugera fericiri paradiziace, a stimula devotamente

⁶¹⁷ Traian Demetrescu, *Profile literare*, Craiova, 1892, p. 179.

ideale, a insinua „mistere” indicibile. Cu un gest inefabil, ele invită la călătoria spre insula iubirii, sub semnul lui Watteau, din *Embarquement pour Cythère*, care a atras și pe Baudelaire în *Invitation au voyage*, și pe simbolisti (Verlaine etc.), reeditată la noi de D. Anghel:

*O, ascultați, chemarea primăverii,
Și dacă mai puteți veni cu mine,
Luați-vă ghirlânzi și mandoline
Să ne-mbarcăm spre insula Cytherii.*

Dar în portul iubirii nu se ajunge niciodată. Iubirea în simbolism este numai o „plecare”, și Ion Pillat, într-o poezie din *Eternități de-o clipă*, evocă tocmai această situație foarte în spiritul curentului. Imaginea „îmbarcării” se întâlnește și la N. Davidescu, preocupat să ne indice (în *Inscripții*) calea dragostei inaccesibile:

*Și-n vreme ce dorința spre dânsle ne poartă,
Chemăm din gol femeia visată și, livizi,
Parodiem sinistru iubirea noastră moartă
Și vremurile-n care credeam în ea – stupizi!*

Deci, încă o dată, speranță și ratare, momentul așteptării concentrând o emotivitate maximă. Ion Minulescu atinge și el tema, din păcate cam grandilocvent:

*De când te-aștept!...
Sunt ani...
Și anii, ce lungi îți par când n-ai cu cine
S-ascuți ciudatele romane ce plâng viorile-n surdine...
Și violetele apusuri ce triste-ți par când n-ai cui spune
Ce-nfiorări plutesc în zare
Și-n plânsul celor patru strune!...*

Acțiunea se consumă în diverse gesturi rituale periodice, repetiția sugerând o situație simbolică. Dar poetul este mult prea preocupat ca să n-ajungă direct la scop. El se arată grăbit, precipitat, aleargă și rupe vraja cu insistențele sale. Rezultatul?

*Dintre cutele perdelei, ochii-ți verzi nu-mi mai răsar,
Strunele chitarei-s rupte
Și... romanța s-a sfârșit!*

Ceea ce urmează este melancolia, decepția, care la Ion Minulescu nu se realizează decât rareori, căci poetul, deși are sentimentul inefabilului erotic, ține, din spirit de blagă, să-l alunge prin paradoxe în serie, precum în *Romanța policromă*:

*Dă-mi A.B.C. al vieții subterane,
Dă-mi simfonia flautelor mute,
Dă-mi tălmăcirea buzelor profane
Și rebusul icoanelor tăcute.*

*Dă-mi prețul primei victime-a femeii,
Dă-mi simbolul opalului și-agatei,
Dă-mi ritmul-nveninat al Salomeei
Și tusea-n fa minor a Traviatei.*

Aspirația erotică este aci totală, dar rezultatul nu este de ordinul tulburării profunde, ci al „moftului” superior. Alteori, deși cere iubitei:

Să-mi torni în suflet infinitul unui pahar de hidromel,
obiectivul este imposibil de atins, căci „slujba” erotică intervine etc. Minulescu pune probleme sentimentale de ordin

simbolist, însă că le rezolvă în acest spirit este mai mult decât îndoielnic. Un stil mai corespunzător întâlnim la Mihail Săulescu:

*Tu, care azi nu ești –
Și poate niciodată aieva n-ai să fii...
Dar eu visez – și visul aripile-și întinde,
Dar eu visez – și visul din nou mai mult s-aprinde,
– Chiar dacă vei rămâne un dor neîmplinit
Tu, care nu ești astăzi, și poate n-ai să fii,
Ori ești, – dar prea departe, și pururi n-ai să vii.*

Ca demonstrație de limbaj liric simbolist, de factură directă, se poate cita și această strofă:

*În sufletu-mi de astăzi simt lucruri mari închise:
Mi-e teamă să descopăr, mi-e frică să le dau...
– Nu-s gânduri, nici speranțe, nici doruri și nici vise;
În ele, prin năuntru, cum să-ți spun ce au...*

Mihail Săulescu intuise specificul acestui gen de lirică, și lucrul rezultă și din faptul că el preferă ca iubita să fie anticipată printr-un simplu cântec:

*Eu singur îl ascult.
Căci singur eu în noaptea asta tristă,
Eu numai te doresc mai mult;
Și, ca o fluturare de batistă,
Târzie, de păreri de rău târzii,
Pornesc spre tine gândurile mele
Cu aripi negre, aripi grele,
De toate disperările târzii
– Că n-o s-auzi, și nici nu ai să vii.*

Acestea ar fi satisfacțiile pozitive ale iubirii în poezia simbolistă, foarte adesea puse în umbră de o gamă întreagă de nuanțe anxioase sau direct depresive. A întâlni tulburarea erotică definită drept o „langoare” este un fenomen curent. Atunci tonul poetului devine acela al invocației extatice, șoptite, dar vibrante, exprimând comprimarea dureroasă, așteptarea prelungă, eternă insatisfacție. Nimic împlinit, dar nici iremediabil înfrânt, sau compromis. De aci o stare de neliniște, de agitație interioară veșnică, în același timp neplăcută și totuși savantă, alungată și invocată, adevărat petrarchism, ca la Mihail Săulescu:

*Dă sufletul meu!
Dă tot ce ai și tot ce mi se pare,
Dă sufletului meu neliniștit
Neliniștea pe care nu o are.
Cu care încă nu s-a întâlnit...
Dă sufletului meu neliniștit!...*

Minulescu, în special, se complace evocând enigmele și misterele iubirii, uneori nu fără emotivitate reală:

*Tu crezi c-a fost iubire-adevărată...
Eu cred c-a fost o scurtă nebunie
Dar ce anume-a fost –
Ce-a vrut să fie,
Noi nu vom ști-o poate niciodată...*

Inefabilul tulburător al dragostei este un:

*...Cântec trist adus din alte țări
De niște păsări albe, călătore,*

*Pe-albastrul răzvrătit al altor mări –
 Un cântec trist adus de marinarii
 Sosiți din Boston,
 Norfolk
 Și New-York,
 Un cântec trist ce-l cântă ades pescarii,
 Când pleacă-n larg și nu se mai întorc.*

Grav este și momentul care surprinde efemeritatea dragostei, din păcate însă mult prea lucid formulat și pătat cu scene brutale („Bluza – Ah!... Bluza...”):

*Că ne iubim, și-o știe lumea toată,
 E-adevărat;
 Dar cât ne vom iubi:
 Nici noi nu știm,
 Nici lumea nu va ști...
 Și nu va ști-o poate niciodată...*

Momentul inevitabil al despărțirii trezește melancolii; revederea, rememorări nostalgice de iubiri defuncte. Ceea ce ar fi de observat la acest capitol este că poetul simbolist român se resemnează în genere ușor și, cu luciditate, constată că „așa va fi” (N. Davidescu, *Inscripții*). Ba chiar se profilează o anume blazare, n-am spune numaidecât cinică, dar în tot cazul destul de indiferentă, la moartea inevitabilă a dragostei, proprie oamenilor nu prea profunzi, pe deplin echilibrați și sănătoși sufletește. Tipică pentru această situație ne pare o poezie a lui Ion Minulescu *Va fi*:

*Va fi într-o seară poate ca și-alte seri.
 Va fi
 O seară de octombrie cu palpități discrete*

*De frunze,
De imagini,
De pleoape
Și regrete...*

*Vai!... cea din urmă seară când tu vei mai veni
Va fi o aiurare de toamnă pe sfârșite,
O aiurare-n versuri brodate pe-o batistă –
Simbolul despărțirii...
Și-atâta tot...
Și-apoi,
Nu va mai fi nimica.*

Ideea de bază este caducitatea iubirii, care are o istorie, cu „creștere” și „descreștere” inevitabilă, înfiripare, împlinire, epuizare, moarte. Plecarea iubirii fiind inevitabilă, faptul va fi consemnat cu luciditate:

*Și-ai să mă uiți –
Că prea departe
Și prea pentru mult timp pornești!
Și-am să te uit –
Că și uitarea e scrisă-n legile-omenești.*

Scena este contemplată cu o înțelegere surioară:

*Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mâine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert –
E vechi păcatul
Și nu ești prima vinovată!*

Poză? Afectare? Da și nu. Mai curând expresie a unui hedonism erotic, foarte viu la Ion Minulescu, dispus a sări repede peste pragul preliminarilor și al subtilităților poetizate. Dar prin această predispoziție, intrând în poezia de senzualitate pură, sfera simbolistă este net depășită.

Anume ciudățeni erotice, cu punct de plecare în Baudelaire și care în simbolism sunt reeditate de Rollinat, sunt destul de periferice în simbolismul românesc, încă o dată spus, de loc împins în totalitatea sa spre detractare. Câte o evocare a iubirii infernale la Mircea Demetriad (*Din infern*) și la alții nu este de natură să modifice tonalitatea generală. Petică evocă aspirația spre funerar doar ca moment muzical:

*Ah, când în inimi zbuciumate
Orice dorință-ncet se curmă,
Zdrobiți vioara fermecată.
Gropar e cântecul din urmă.*

Erotica forțată, morbidă, demonică la limită se observă aproape numai la N. Davidescu, atras de imaginea excesiv artificială a femeii de bar:

*Femei cu masca roasă de fard, cu gesturi grave
Rostogolindu-și ochii în cearcăne de K'hol,
Ne-nvăluie-n tristețea privirii lor bolnave
Și turbure de-albastrul vaporilor de-alcool.*

*Sub roșul de pe buze, satanica lor gură
Înfățișează-o rană de sânge revărsat,
Iar zâmbetul lor straniu dezvăluie-o dantură
Ușor îngălbenită d-un galben pal și mat.*

Această contrafacere este de fapt parodia iubirii, care uneori se simte și la Ion Minulescu. Bacovia o respinge de altfel pe față:

*Femeie, – mască de culori,
Cocotă plină de rafinării –
Tu, care țiți la desfrânări târzii,
Pe visători, cu greu, îi înfiori...*

*Oh, sunt fecioare cu obrazul pal,
Modele albe de forme fine –
Și singure dorm, albe și senine,
În albele crivate de cristal.*

Acest ideal burghez, efectiv decadent, este tăiat din rădăcină, căci iubirea venală îl dezgustă:

*Sunau țambale, târziu noaptea...
De cabaret comun –
Femei răcneau beția falsă,
Prin miros de tutun.*

*Amorul, hidos ca un satâr,
Copil degenerat,
Învinețit, transfigurat,
Ieri, a murit în delir.*

Nu-l satisface nici ipostaza de amant morbid. Uneori ideea dragostei se amestecă la Bacovia cu ideea morții. Dar că nu se complace în această postură este vizibil, și concluzia care se desprinde este mai curând aceea de melancolie erotică sumbră, generalizată.

A trage o linie precisă de demarcație între diferitele orientări simboliste în domeniul erotic este deci destul de dificil, întrucât, în ansamblu, erotica este văzută ca o satisfacție compensatorie față de mediu. Adevărata separație nu se produce încă la suprafață, izolând cele câteva accente ale lui Baudelaire – Rollinat de rest, ci în profunzime. Aci constatăm superficialitate și emotivitate, senzualitate și sugestie, satisfacție și melancolie, limbaj direct sau corespondențe. Pare deci sigur că apele se separă în primul rând în această zonă și apoi în aceea a motivelor considerate izolat, făcând statistica „femeilor fatale”. Se vede, astfel, din ce în ce mai limpede că nu există temă simbolistă care să n-aibă și reversul său. Este un joc de lumini și umbre, care însoțește întreaga devenire și realizare a curentului.

Afectivitatea poetului simbolist, care e difuză, nu este numai propriu-zis erotică. Ea se proiectează asupra mediului imediat, asupra cadrului de viață. O undă de emotivitate discretă învăluie întreaga existență. Eul liric transmite prin contact afectiv ceva din vibrația sa tuturor obiectelor percepute, care încep să prindă viață.

În simbolism își fac astfel loc un adevărat „animism” sentimental, un fenomen de „participare” lirică, foarte prielnic creerii de atmosferă. De aceea, poeții simbolști vor fi mai toți, în parte, și poeți *intimiști*, și de fapt ei sunt aceia care creează această modalitate lirică în literatura noastră. „Intimiști”, clasați ca atare de vechea istorie literară (C. Rotică, E. Bucuța) etc.⁶¹⁸, de adăugat și B. Nemțeanu, provin din simbolism și sunt posteriori momentului de afirmare a acestui curent.

Fecund în intuiții, Macedonski, poate chiar sub emulația simbolismului (căci elaborarea *Poemei rondelurilor* coincide

⁶¹⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 763-771.

cu perioada de succes a poeziei simboliste), atinge în trecere tocmai această temă în *Rondelul lucrurilor*:

*Oh! lucrurile cum vorbesc
Și-n pace nu vor să te lase:
Bronz, catifea, lemn sau mătase,
Prin grai aproape omenesc.*

*Tu le crezi moarte, și trăiește
Împrăștiate-n orice case,
Oh! lucrurile cum vorbesc,
Și-n pace nu vor să te lase.*

Dar meritul de inițiator nu-i revine, căci Anghel în *Fantezii* (1909) este, efectiv, un intimist, evocând oglinda, mânușile iubitei, floarea care se ofilește, scrisoarea de dragoste (*Scrisoare*), mobila salonului gol, încremenit *Duminică*). Fiorul singurătății, al așteptării zadarnice, în acest cadru afectiv, emoționant la simpla reîntoarcere a memoriei afective, inspiră o bună parte din substanța lirică a volumului.

Același filon se regăsește și la N. Davidescu, poet și el al salonului vetust, melancolic, cu mobile grele, în care liniștea trosnește:

*În draperia mobilelor grele,
De pulberea nostalgicelor vise,
Și-n galbenul masivelor perdele,
Deasupra ușilor întredeschise,
Ne risipim ca niște vechi dantele.*

În această atmosferă, care invită la reculegere și participare, sufletul fuzionează cu întregul decor:

*De-aici, al nostru suflet, când se-adună,
Se furișează pentru-ntâia oară
Prin draperii, discret, și se-mpreună,
În leneșile nopți de primăvară,
Cu strălucirea razelor de lună.*

Este o adevărată anticipare a morții:

*Viața pregetă de-a mai străbate,
Cu frământările-i necontenite,
Cavourile-acestea-anticipate,
În care ne-nvățăm pe nesimțite
Cu a morții veșnică banalitate!*

Un interior de „foburg” în plină iarnă, olfactivul alimentat, intimist, țin de același registru de notații:

*În mintea lor bolnavă și-n sufletul lor ros
De moartea dureroasă a zilelor în noapte,
Șovăitoare, iarna intra ca un miros
Subtil de pâine caldă și de castane coapte.*

Plin de lirism, discret, familiar, este și Ion Pillat în *Amăgiri*. Locul de refugiu al poetului este „Casa amintirii” cu iatac și divan (în care florile de fân și-au lăsat aroma), pridvor, cămară, vatră, „Templul” poetului e casa bătrânească, „sădită printre nuci”. Ea reapare și în *Pe Argeș în sus*, plină de arome:

*În casa amintirii, cu-obloane și pridvor,
Păianjeni zăbreli ră o poartă și zăvor,
Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc
De când luptară-n codru și poteri și haiduc.*

*În drumul lor spre zare îmbătrâniră plopilor,
Aici sosi pe vremuri bunica-mi Calyopi.*

Sunt nostalgiiile fiului de moșier-poet. Ele sunt continuate de acelea ale micului burghez, care încearcă emoții identice, nu la conac, ci în interior de oraș. Și aci odăile au suflet, iar lucrurile glas, cu mărturisește discret Mihail Cruceanu (*Sufletul odăii mele, În camerele goale*) sau locvace Ion Minulescu. Acesta își prezintă ceremonios interiorul:

*Iată-mi casa!
Întoarce doar butonul electric din perete
Și-mprieteneste-ți ochii cu tot ce poți vedea,
Căci casa mea e-ntreagă de-acum, și casa ta...
Fii prietenă și soră cu holl-ul și terasa,
Cui treptele ce urcă sub rustice covoare,*

*Spre sala de mâncare
Și-odaia de culcare,
Cu sfinții din icoane și morții din portrete,
Cu câinele ce-ți linge manșonul de-astrahan
Și cu pisica albă ce toarce pe divan...*

Poetul are deci o bună idee despre interiorul modern, în care se complăce vizibil și pe care-l alternează cu exhibiționismul boem, plastic, tip „bazar sentimental”:

*Strofe vechi, o mandolină,
Un Cézanne și doi Gauguin,
Patru moști de bronz:
Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin,
O sofa arabă, două vechi icoane bizantine,
Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa pline*

*Cu mimoza, tamburine spaniole, lampioane
Japoneze, trei foteluri cu inscripții musulmane,
Fleurs du mal legate-n piele de Cordova
Și pe pian:*

Charles Baudelaire și-alături Williers de l'Isle-Adam.

Dar până la interiorul ultraestet al lui Des Esseintes, eroul lui Huysmans din *A Rebours*, cu orgă de alcooluri rare și cărți legate în piele de om suntem totuși departe. Este evident că împrejurările noastre de viață nu puteau înlesni răspândirea unui asemenea decor, în fond destul de rar și în Occident. La Ion Minulescu este posibil să fi lucrat mai ales o reminiscență pariziană de Cartier Latin sau Montparnasse.

3. VITALITATE ȘI NEVROZĂ

Că mediul în care poetul simbolist trăiește, suferă și visează predispune adesea la intoxicație sufletească și nevroză, faptul este sigur și comentariile criticii l-au subliniat cu insistență. Ceea ce s-a observat mai puțin (și uneori de loc) sunt o serie de reacțiuni, de ordin vitalist, produse tocmai de această invazie a tulburărilor maladive.

Poezia simbolistă nu este contaminată în totalitatea sa de nevroză. Adesea tema devine o simplă poză, o afectare. Impulsiunea *vieții* se face mereu simțită. Ea luptă să alunge stările crunt depresive, morbide. De multe ori nu reușește. Dar acest antagonism, care produce adesea efecte literare notabile, este mereu prezent, și expresia sa poetică dă simbolismului o notă particulară de vitalism care trebuie reținută. Exuberant sau în extincție, el este produsul unei adevărate dialectici sufletești, o formă de luptă împotriva invaziei psihologice, a depresiei grave, a nevrozei și în ultimă analiză a morții.

În bună parte, predilecția simboलिștiilor pentru parfumuri și muzică este tot de ordin vital. Aromele, emoțiile sonore excită, stimulează vitalitatea, răscolesc, dau șocuri. Ce este altceva „beția” olfactivă sau muzicală decât un indiciu de vitalitate? Fenomenul este foarte vizibil la Macedonksi, temperament de loc depresiv, și încordarea tonusului sufletească prin absorbire de parfumuri și emoție muzicală se constată și la Petică și la alți simboलिști. În orice caz, unde există emotivitate, comoție, agitație interioară, acolo sănătatea sufletească n-a murit. Ea palpită, se zbate, luptă, se agită, și nevroza nu-și face loc decât cu greutate. Se dezbate astfel în simbolism o adevărată „dramă”, cu pendulări și oscilări, care devin prin elaborare poetică tot atâtea teme literare.

Să examinăm simbolismul românesc în totalitatea sa, cu reflectorul purtat în toate direcțiile. Ce poate fi mai vitalist ca această mărturisire a lui Macedonski, care vede în parfumul de crin tocmai un antidot al morții?

În moartele vremi, mă-mbătară (s.n.)
Când fragezi și primăvăratice,
În ei mă sorbiră, extatici,
Și pe aripi de rai mă purtară –
În crini e beția cea rară.

Când viorile tac, Petică intră în depresiune. Dar câtă vreme emisiunea muzicală continuă, poetul trăiește, vibrează, este în plină expansivitate lirică. De aceea asmuțirea este resimțită ca o lovitură de pumnal:

Arcușurile albe în noaptea solitară
Stătură: triste păsări cu aripile-ntinse,
Păreau c-așteaptă semne și strunele vibrară.
Ah! strunele ce tremur de viață le cuprinse!

Vitalismul este totuși numai indirect sugerat. Iată însă și invocații directe, traducând un adevărat program, precum la N. Davidescu:

*În dorul meu nemărginit de soare,
Frământă zboruri noi aripa-mi frântă.
Ca brazda deșteptată când frământă
Veșmântul primăverii viitoare.*

*Ce-mi pasă că durerea mă-ncovoie
Sub greutatea strânselor ei fiare:
Viața naște-n mine și tresare.
Ca seva-nfierbântată în gunoaie.*

Această tendință de evocare a marilor impulsii creatoare, vitale, dublată de receptarea vieții în actualitatea sa, unită cu dorința de a o parcurge pe căi noi, cunoaște și aspecte teoretice. Desigur, este vorba de un deziderat abstract, în alb. Dar se poate observa că unul din „manifestele” simbolismului românesc, *Sufletul nou în poezie* de O. Densusianu, conține idei ca acestea:

„A iubi viața intens este a avea suflet înzestrat cu forțe vii, plin de energie...”.

Simboliștii, citim în continuare, au o:

„Încredere nețărnută în forțele sufletului nostru, o curajoasă atitudine față de viață: pesimismul descurajator, nesfârșitele ieremiade, din care își făceau o temă obișnuită romanticii, nu mai apar în poezia nouă. *Simboliștii iubesc viața, sunt însetați de ea...* (s.n.)⁶¹⁹.

⁶¹⁹ Ovid Densusianu, *op. cit.*, p. 33.

Caz tipic de intelectual, poet și savant, trăit mai mult printre cărți, la Ovid Densusianu, printr-o nostalgie a vieții alungată de fișe, se va constata în permanență „exaltarea” forțelor vitale, „dinamismul sufletesec fecund”, pe care va căuta să-l treacă și simbolismului, dilatându-i excesiv sensul.

Este deci destul de surprinzătoare definirea simboलिștiilor români drept depresivi incurabili când, din consultarea directă a textelor, ceea ce se desprinde adesea este, dimpotrivă, tocmai elogiul vieții. (Un volum de Mihail Săulescu se intitulează *Viața*, 1916). Chiar dacă poate fi vorba, în unele cazuri, de o psihologie a compensației (*Dorul meu cântă astăzi viața*, ca la Elena Farago), sau de un bovarism, rezultatul final, singurul care interesează ideologic, este afirmarea ideii stenice, deschiderea perspectivei înviorătoare asupra existenței:

„Omule, gândea Ștefan Petică ...Acea ce are sens pe lumea aceasta e numai și numai viața, caldă, puternică, armonică”⁶²⁰.

Un ciclu de proze de Anghel este închinat *Triumfului Vieții*. Poziția este stenică, vitalistă, combativă, optimistă:

„...Oricâte mizerii te-ar abate, oricâte dezastre ar fi să și se întâmple, ești dator să păstrezi scânteia care mai arde în tine și s-o ațâți din nou, s-o faci flacăra”.

Temperamental, poetul se definește un încrezător în viață, un optimist⁶²¹, și pulsația sevei proaspete, în natură, în flori, îi scoate remarcabile accente lirice⁶²².

Alternanța anotimpurilor, succesiunea ritmului cosmic inspiră acestei zone a poeziei simboliste adevărați tropi „dialecțici”. Ruina naturii atrage viața; energia se naște din decrepi-

⁶²⁰ Cf. G. G. Ursu, *op. cit.*, *Limbă – Literatură*, VI, 1962, p. 333.

⁶²¹ D. Anghel, *Opere complete, Proză*, București, Cartea românească, 1924, p. 292.

⁶²² Idem, *Poezii și proză*, ed. M. Dragomirescu, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 295.

tudine; din urât, tristețe, țâșnește triumful. Pe acest plan, între poet și natură se stabilește omologia cea mai perfectă, dovadă aceste versuri din Al. T. Stamatiad:

*Va trece însă timpul și zilele vor trece,
Triumful se va șterge,
Fiorii primăverii vor coborî din ceruri
Și vor cuprinde firea din nou ca și altădată.
În clipele acestea voi fi triumfătorul:
Căci azi sunt o ruină.*

Nu este o poziție izolată. Mihail Cruceanu surprinde aceeași pulsație vitală sub crusta periodic veștedă:

*Dar în adânc, sub foi, țărâna
E ca un sân curat de mamă,
Când toamna ne întinde mâna,
Viața mai adânc ne cheamă!*

La același poet reține atenția și bucuria de a trăi, explicabilă mai ales după încheierea primului război mondial, când „întorcerea de pe front” devine motiv liric, de unde exultanța.

Generalizată, această dispoziție începe să devină panteistă, și Blaga, Ion Barbu vor dezvolta ulterior ideea, care iese din sfera preocupărilor noastre. Inițial, ea este însă de proveniență simbolistă. Dacă se cântă tot ce dă impuls vieții și dacă pământul este văzut ca matcă a germinației universale (punct de plecare și al unei atitudini metaforice, apoi mistice), devine firească exaltarea energiilor cosmice latente, poezia „nuriturilor terestre”. O face în felul său chiar D. Anghel:

*În slavă brațele amândouă le-nalț atunci, și-n noaptea
clară,*

Îngenunchind, sărut pământul și-i mulțumesc, simțind în mine

*Nădejdea tinereții mele, nădejdea clipelor senine,
Cum iar se-aprinde și scânteie ca un ban nou într-o comoară*

Așadar, ca și în mitul lui Anteu, contactul cu pământul comunică energii vitale. Dar nu numai la limită, ca să îngăduie supraviețuirea, simpla vegetare, ci și cu prisosință, în așa măsură, încât decolarea și evaziunea să devină cu ușurință posibile.

În aceste condiții, zborul suprateluric devine un original amestec de vitalism și simbolism „clasic”. Bune definiții despre o astfel de tendință găsim la N. Davidescu:

*Și tocmai ca și-n sânul naturii, simt că-n mine
Se zbuciumă un suflet mai vechi decât o stea,
Un suflet ce-n avântu-i cuceritor ar vrea
Să zboare către alte țărâmurii mai senine.*

*Chemările nelămurite
Se ridică și murmură
Ca niște forțe răspândite
Pretutindeni în natură.*

Este fără îndoială tot un caz de „evaziune”. Dar de o nuanță specială, produs al unei supracomprimări vitale, reprezentând în esență o schimbare de ordin calitativ. Startul este pe pământ și punctul terminus undeva în zare:

*Viața nesfârșită în sufletu-mi se-ntinde
Mereu ca o maree de vaste depărtări,
Privesc nemărginirea din golul altor zări,
Ceva venit de-aiurea la sânu-i mă cuprinde.*

*Mă simt acum o forță imensă, ce respiră
În tot, uitând cu-ncetul de-al corpului veșmânt,
O forță ce se-ntinde ca vântul pe pământ
Și trece printre ramuri și frunze ca pe-o liră.*

*Apoi nemărginirea mă duce mai departe,
O vrajă mă ridică mereu către zenit.
Și tot mereu mai mare, plutesc prin infinit,
Simțind ce-adânc trăiește paradoxala moarte.*

Totuși, aceste elanuri nu sunt nici obligatorii, nici prea frecvente. Adesea presiunea slăbește, nu poate fi puternică, și atunci poetul constată cu regret diminuarea vitalității:

*Și nu mai e vigoarea de-altădată,
Dorindu-mi prelungirea-n timp și-n spațiu.*

Este punctul nodal al psihologiei poezilor simbolști, când duritatea condițiilor de existență, carențele fizice, apăsarea morală încep să-i domine, având ca urmare apariția maladivului sufletesc. Într-o primă fază, oarecum benignă, își face loc regretul devitalizării (vezi *Ruga unui bolnav* de N. Davidescu), sub forma lăncezelii, a anemiei, a convalescenței sau bolii lente, de tipul ftiziei, care dă langori, precis notată de D. Iacobescu:

*Eu viețuiesc în parcuri înfundate,
În care rodul moare necules,
Eu lăncezesc pe-aleele uitate,
În care un lințoliu larg și des
Închide orizonturile toate.*

*Și din acest mister ce mă pândește,
Eu, cel ce voi muri neînțeleș,
Privesc cu dor albastrul ce mijește,
Abia simțit, prin giulgiul larg și des,
Sub care viața mea se prăpădește.*

Astfel de fenomene, cum citim și în Bacovia, se produc:

*La toamnă, când frunza va îngălbeni,
Când pentru fizici nu se știe ce noi surprize vor veni.*

Poetul le constată mai ales la eroinele sale fizice, care tânjesc la geam și al căror sărut „fizic” dă fiori. În ipostază de bolnav pulmonar, poetul simbolist se internează și începe să scrie poezii de sanatoriu, precum Laforgue în Franța și Camil Baltazar la noi:

*Aprilie, luna în care mor mulți ofțicoși,
Va veni să ne sărute geamurile
Cu lumină transparentă și fluidă,
Împropătând brazilor – ramurile.*

*Și va fi iar veranda plină de bolnavi.
Sora Madeleine va surâde, împărțind
Vorbe bune ca dintr-un coș de daruri;
Numai eu voi sta la geam, cu ochii calzi, tânjind...*

Poeți mai obscuri, ca Ioan Ciorănescu, Alex. Călinescu, D. Iacobescu, compun versuri de aceeași substanță. Iată o strofă din ultimul poet citat:

*...eu, cel ce voi muri neînțeleș,
Privesc cu dor albastrul ce mijește*

*Abia simțit prin giulgiul larg și des,
Sub care viața mea se prăpădește.*

Momentul, turburător în sine, afectează până și pe jovialul Ion Minulescu, în *Pastel bolnav*:

*Ce primăvară tristă și ce spital tăcut!...
Bolnavii albi, ca albul pereților,
Privesc
Neîncrezători spre soare –
Bizar necunoscut
Pe care întâia oară, acum, parcă-l zăresc.*

Când melancolia simbolistă ia forme grave, ea se transformă în *nevroză*, psihologie complexă, cu efecte literare ținând mai mult de manieră, decât de experiență proprie. Ea este, în tot cazul, o formă malativă de simbolism, cu originea în Baudelaire, și care spre sfârșitul secolului devine o adevărată modă. Ea se consumă sub influența lui Maurice Rollinat, al cărui volum *Les Nevroses* (1883) cunoaște atât în Franța⁶²³, cât și la noi un succes imediat⁶²⁴.

Poetul este tradus și cultivat îndeosebi în cercul lui Macedonski⁶²⁵, înțeles mai mult în sens macabru și satanic, așa cum se arată a fi și fizionomia poetului. Dar noțiunea de „nevroză” de la Rollinat provine, și ea pune în circulație o întregă temă a „frisoanelor”, a „plictiselii” crunte, negre, expresie a „nevrozei moderne” a „unui secol rece, isteric și posomorât”

⁶²³ Guy Michaud, *op. cit.*, p. 242-243.

⁶²⁴ Dahirel, *Un nouveau poète. L'Indépendance Roumaine*, 5/17 mars 1883; Gion, *Curierul literar, Binele public*, V, 112, 16 aprilie 1883 etc.

⁶²⁵ Indicații incomplete la Al. Ciorănescu, *Maurice Rollinat și satanismul în poezia română, Literatură comparată*, București, Casa Școalelor, 1944, p. 225-246.

(coordonate sociale nu trebuie să ne scape), ros până la măduvă „*par le chancre du spleen*”. O *Névrose* publică Macedonski în *La Wallonie*, în 1886 (versiunea românească, *În Atelier*, apare în *Revista literară*, VII, 2, 1886), și ideea prinde, devenind un bun comun de imitație. Traian Demetrescu dă și el o *Nevroză* în 1886 (*Revista*, nr. 12, p. 27-28), și este de observat că discipolii macedonskieni începe să exploateze tema nu numai exterior, adică macabru și satanic, cum se constată la Macedonski (unde intră și multă senzualitate turbure), ci și psihologic. Adică într-un stil mai apropiat de realitățile sau bovarismele sufletești ale acestor poeți, care uneori încearcă în mod efectiv senzația *spleen*-ului.

Un suflet de „nevrozat” este, printre primii, Mircea Demetriad, ale cărui „corespondențe” pentru vidul sufletesc trădează strofa simbolistă:

*Făr-de idei și făr-de scop, nehotărât,
Un gol arid, nelocuit, păstrez în mine;
Un cer murdar, meschin, urât,
Ce-nchide-n nori apusul vis și-a lui lumină.*

*ȘI ori și când dacă-aș voi, ori și când,
Norii să-i sparg, lacrimi șuvoi din ei să cadă,
Zadarnic cerc... gerul vrăjmaș tot înghețând.
Cad fulgi... pustiul prins e de zăpadă.*

Maladiv în viață și adesea în poezie, asemenea lui Jules Laforgue, fizic și acesta, este Ștefan petică, poet de o senzualitate aproape morbidă, sorbind voluptos parfumuri, într-o agitație în chip vădit „anormală”. Nevroza este o alterare a sensibilității și a conștiinței, pe care simbolismul românesc începe s-o exploreze, de la formele sale mai ușoare de *morbidezza* (D. Anghel, *În grădină*), până la acelea turburătoare,

grave, de răvășire interioară, a cărei descriere o încearcă, poate primul, Petică:

*Și inima-mi rănită străină-i de plăcere,
Străină și de pace. Mi-e sete de durere,
Mi-e sete de misteruri, de luptă-nverșunată
Cu gândul și cu lumea în negură-mbrăcată.*

Nu peste tot străbatem acest peisaj sufletesc dezaxat. La D. Anghel întâlnim doar mica înfiorare a lucidității, când eul se lasă surprins în atitudini enigmatice:

*Ce stranii lucruri dorm în suflet și cum nu uită el nimică,
Din câte le închizi într-însul, ca într-o urnă funerară.*

Pentru Ion Minulescu, dacă se poate vorbi în cazul său de o nevroză autentică, ea se reduce doar la regrete obsedante, mai apăsate:

*Părerii de rău, părerii de rău...
Stigmatate vechi, cicatrizate,
În Domul sufletului meu
Pășiți solemn, înveșmântate
În scumpe-odăjdii de-Arhireu...
Pășiți solemn, discret și rar,
Ca niște pâlcure, fragmentate
Dintr-un cortegiu funerar.*

De multe ori ne întâmpină, ca la N. Davidescu, simpla oboseală, „la lassitude de vivre”, atât de specifică simbolismului francez, spectrul vieții mohorâte, care se consumă fără rost, nu fără apeluri către soare și lumină:

*Sunt mohorâtul suflet ce n-a fost
La-ntoarcere-nmuiat în râul Lethe,
Și care se-ncovoie sub regrete,
Gândindu-se l-al nopții adăpost.*

*Viața mi se pare fără rost,
Și-n frământările-i mă-ntorc cu sete
Spre clipa când pe valuri violete
Charon întâmpinatu-m-a la post.*

*Ceva ce simt că nu există-n lume
Mă-atrage cu fioru-i fără nume,
Chemându-mă ca un vrăjit ecou!*

*Dar strâns de-a trupului meu închisoare.
Ca și heliotropu-ntr-un cavou,
Mă răsucesc zadarnic după soare.*

La D. Iacobescu este tipică senzația de lăncezeală, de somnolență, în căldura apăsătoare a soarelui de vară:

*Nici eu nu știu ce am!...
Hemoragii de soare-mi bat în geam,
Cu lenevii de aur cald mă fură
Și mă sărută lung pe ochi, pe gură...*

*Mi-e somn – și somnolența mea bolnavă
Ahneacă ușor către liman,
Ahneacă ușor ca o epavă
Pe apa unui luciul african.*

Mihail Săulescu încearcă o senzație de extenuare:

*Parc-am trecut prin viață de zeci de mii de ori!
Parc-am trăit, eu unul, în zeci de mii de inși!
Parc-am cules din parcuri cu zeci de mii de flori! –
Parc-am suit toți munții, prăpăstioși și ninși!*

În astfel de clipe, „gândul” nu mai are „aripi să zboare”. El cade într-o stare de reclusiune morală gravă, într-o solitudine adâncă, anxioasă, în care liniștea sperie și camera începe să terorizeze. E o stare de spirit pe care Bacovia a descris-o foarte bine:

*Odaia mea mă înspăimântă
Cu brâie negre zugrăvită –
Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluieri cântă!*

În singurătate ești cuprins de tot felul de neliniști, de agitații inexplicabile, mai ales când cade noaptea. Mihail Săulescu oferă o ilustrație, dintre multe posibile:

*Prea e târziu și prea e noapte-adâncă,
Prea bate ceasul negrăit de greu;
Prea multe vreau, prea multe n-aștept încă
În necuprinsul sufletului meu.*

*În noapte, taie săbii de aramă
Și somnul de pe gene mi-a pierit;
Aș vrea să știu că cineva mă cheamă
Și nu pricep ce prieten mi-a murit.*

Poetul „neliniștit și singur” încearcă atunci emoții sumbre:

*Nu veți ști ce focuri demonice topesc
În sânul lui metale necunoscute încă,
N-aveți să știți cât este de mută și adâncă
Prăpastia-i din care tăcerile-i vorbesc...*

În stare de febră, apare plânsul, delirul:

*Adio!... o copilă pală,
Cu gesturi mute de delir,
În unde zvârle-un trandafir,
Smulgând petală cu petală.*

*Iar cerul fizic scuipă sânge;
Un glas pierdut în valuri plânge;
Se-nalță adieri bolnave...*

și chiar coșmarul, *Visul negru*, ca la D. Iacobescu:

*O cruce mă sărută,
O voce plânge-n hohot,
O mână mă târăște...*

*Cuțitul cade, –
Sânge... prăpăstii... întuneric...*

În anotimp ploios această nevroză ia forma putrefacției morale, asupra căreia documentează o simplă răsfoire a lui Bacovia („Ce melancolie! Plouă, plouă, plouă”) și, în primul rând, vestita *Lacustră*:

*De-atâtea nopți aud plouând,
Aud materia plângând...
Sunt singur, și mă duce-n gând
Spre locuințele lacustre.*

*Și parcă dorm pe scânduri ude,
În spate mă izbește-un val –
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.*

*Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atâta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.*

*De-atâtea nopți aud plouând,
Tot tresărind, tot așteptând...
Sunt singur, și mă duce-un gând
Spre locuințele lacustre...*

Dar această psihologie este de fapt comună întregii noastre familii de poeți, de pildă la N. Davidescu:

*E visul unei zile ploioase și murdare,
Când ulița-mprejuru-mi urlă ca o batoză,
Iar boabele de ploaie, pătrunse de nevroză,
Păreau niște mărgelile spărgându-se-n trotoare.*

Cazul acestui simbolist este interesant, deoarece în opera sa poate fi urmărită cel mai bine pendularea vitalitate-nevroză, căderea și redresarea, măcar ca aspirații:

*Dezagregări adânc-cotropitoare
Și-au făurit din sufletu-mi sicriu;
Eu însă voi schimba-n principiu viu
Aceste germinări ucigătoare.*

Va să zică, viața obsedează în plină nevroză. Din acest străfund mlăștinos poetul vrea să evadeze. Dar chiar când nu

izbutește, intuiția îi spune că viața, în latența sa, n-a murit încă, dimpotrivă:

*Acum simt numai gânduri risipite,
A căroră viață, când s-aprinde,
Un rest al unei inimi putrezite.*

Totul trădează o psihologie din ce în ce mai îndepărtată de sufletul omului epocii noastre. Este o atmosferă morală care trebuie însă raportată la condițiile istorice ce i-au dat naștere. Ceea ce au produs ele cu adevărat grav sunt unele stări de teroare, de destrămare totală a sufletului căzut în decrepitudine. În aceste clipe de paroxism, un simplu zgomot, ploaia, furtuna dau halucinații și o ușă care se deschide în noapte produce panică, moment evocat de Mihail Cruceanu:

*O ușă s-a deschis, și-n suflet, cu noaptea neagră, au intrat
Și pașii neauziți de nimeni, ducând cu ei necunoscutul,
Și fiecare clipă cade ca un ciocan îndepărtat,
Umplându-mi ochii de vedenii și nemilos strângându-mi
gâtul.*

Este chinuitoarea comprimare a așteptării, premergătoare unei explozii enorme, precum la acest „castelan” al lui Mihail Săulescu, simbol al claustrării vecine cu demența:

*Și nu mai e nimica – nici frig, nici rău, nici bine.
(O pasăre ciudată pe-un turn a poposit.)
O! nu mai e nimica! O șoaptă nu mai vine;
Un glas nu mai tresare; – stă sângele-amorțit –
În tâmpile nu mai bate, nici nu mai curge-n vine.
O! nu mai e nimica – nici frig, nici rău, nici bine.
– Aprinde Nebunia fitilu-i nezărit,
Iar sufletul așteaptă, tăcut și neclintit.*

Spleen-ul ia dimensiuni enorme, maladive și dă (ca la Al. T. Stamadiad) sugestii macabre:

*De treizeci de zile urâtul mi-nfășoară gândul pustiu,
Un sumbru cavou mi-e odaia, iar patul de fier un sicriu,*

sau numai sarcastice, fatale (*Râs de cobe* la N. Demetrescu),
ori la blazare impasibilă, gen Iuliu Cezar Săvescu:

*De ce nu râd, de ce nu plâng,
De ce sânt piatră nemișcată?
De ce la sânu-mi haina strâng
Și merg cu fruntea aplecată?*

*De ce adesea către cer
Ridic privirea-ndurerată,
De ce pătruns de-al său mister
Îmi zic eu singur: „Niciodată”?*

Alteori, această nevroză este interpretată sub forma căderii în glacialitate, senzație, stranie, descrisă de N. Davidescu:

*Mănunchiuri de gânduri și pradă nevrozei
Dispar ca parfumul palid al rozei;*

*Senzații de blocuri imense de gheață
Mă fac să îmi fie groază de viață,
Și goluri hidoase rânjindu-mi departe
Mă fac să mă prindă groaza de moarte;*

*Iar spleen-ul satanic la trecerea orei
Surâde din lacul mort al Govorei.*

Se-nțelege că normalitatea vieții, a cărei conștiință nu este pierdută niciodată din vedere de către simboliști, contrastează puternic cu o astfel de morbiditate:

*Și peste tot plutea gemând
O frământare de viață,
Hidos de stradiu contrastând
Cu-a sufletelor noastre ghiață.*

Întreaga temă, a cărei inactualitate este evidentă, trebuie înțeleasă în primul rând ca un document psihologic și în același timp al unei dialectici obscure, dar reale, care scindează simbolismul românesc, în totalitate.

O formă specială de nevroză, mai mult decât un sentiment în care ar intra și unele implicații metaforice, apare la simboliști sub forma unui început de psihoză a morții, al cărei substrat de ordin vital este exprimat foarte limpede de Jules Laforgue. Acesta este preocupat de faptul de a nu vi dat vieții ceea ce i se cuvine, de regretul de a nu fi iubit niciodată:

Je puis mourir demain et je n'ai pas aimé.

*

*Non, je resterai seul ici-bas,
Tout à la chère mort phisique.*

*

*Et moi combien de jours me reste-t-il à vivre?*⁶²⁶

⁶²⁶ Măine pot să mor și încă n-am iubit.

*

*Nu, voi rămâne singur, aici,
În brațele dragii mele morții fizice.*

*

Câte zile mai am de trăit?

În această atitudine nu intră propriu-zis teroare, ci nostalgie, o tragică melancolie a vieții refuzate, care-și presimte neliniștită sfârșitul. Dacă pe urmele lui Macedonski, care continua pe Rollinat, în *vaporul morții*, *Năluca crimei*, se va scrie și la noi oarecare poezie macabră, ea nu angajează și nu pătează simbolismul, care în esența sa nu se complace în această priveliște.

Petică, de pildă, este numai un agitat, un avid de fericire, căruia moartea-i refuză senzații și satisfacții legitime. La el visele și rozele mor (ca și la Macedonski), melodiile se sting, fecioarele agonizează ne iubite, torturate de așteptări. Dar totul este contemplat cu frisoane, înfrigurat, frenetic, ca și cum viața, prin el, ar protesta, ar refuza această perspectivă inexorabilă. De aceea această poezie în fond nici nu este depresivă, ci mai mult euforică, exultantă. Inhalarea parfumurilor devine o prelungire imaterială a vieții, și Macedonski este un interpret magistral al acestei emoții care adie și în opera altor poeți (mai ales discipoli), precum Alexandru Obedenaru:

*M-a dogorât extazul prin stepe, sub teroare,
M-a urmărit himera în visură de învins,
Și muzica funebră din creier s-a desprins,
Cernând și voluptatea din seri îmbătătoare.*

La N. Davidescu melancolia serii scoate:

*...din parfumul pervers de tuberoză
Fantome-năbușite de valuri de cloroză,
Ce-apar cu resemnarea bolnavului ce știe
Că aripile morții pe fruntea lui adie.*

Alteori, moartea este văzută pur simbolic, inculcând ideea înfrângerii, a ratării absolutului:

*Bătrânul vagabond s-a desfăcut
De greul vapoaroaselor himere,
Și-ndemnurile lor de efemere
În inima-i bolnavă au tăcut.*

Există la același N. Davidescu și tema regresiei în tradiție. Prin moarte te alături unui neam întreg, care te precede și pe care-l continui. Caducitatea, efemeritatea istorică, apare și ea, sub forma temei clasice a „ruinelor” (vezi *Rondelul orașului din Indii* de Macedonski sau *Cetatea moartă* de Al. Petroff). Un exemplu în simbolismul francez la Samain: *Ville Morte (Au jardin de l'Infante)*.

Va circula în simbolism și obsesia morții ca descompunere, „moartea grea, universală”, pe care o sugerează uneori și Bacovia, anulată totuși printr-o stare de euforie:

*Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun;
Sunt câțiva morți în oraș, iubito,
Și-ncet cadavrele se descompun...*

Plumbul caravelor funerare, cavourile, corbii „poetului Tradem”, în genere aparatura macabră a lui Bacovia au cu toate acestea un aer suspect, ciudat de enigmatic, stil Edgar Poe. Convingerea care se formează este că nu moartea ca reprezentare preocupă (cum că nu moartea ca reprezentare preocupă (cum ai putea da atribute nimicului, neantului?), ci doar inculcarea senzației de straniu, printr-o atmosferă savant construită, cu priză asupra subconștientului. Deci tema pare a constitui în primul rând un artificiu pentru o sugestie mai profundă, de ordin depresiv, ca în *Nocturna* lui D. Iacobescu:

Din farmecul de lună, un luciul de mătăasă

*Învăluie fantastic locașul celor duși;
Sosește miezul nopții, și morții-ncep să iasă:
Sunt palide schelete cu frac și cu mănuși,
Cu șaluri de bunică sau rochii de mireasă.*

*În gesturi grațioase, dar reci și obosite,
Se plimbă prin alee tăcuți și gânditori,
Din golul plin de umbră al largilor orbite
Același spleen sălbatec se-ntinde peste flori, –
Iar florile pe brazde se pleacă ofilite.*

Metoda se continuă la Minulescu, care vede moartea cu un ochi estetic, semi-erotic, ca o „necunoscută” mai curând fascinantă decât funest turburătoare, un fel de „femeie fatală”, într-o versiune mai sobră:

*Ochii negri,
Părul negru,
Și-mbrăcată-n negru toată,
A trecut ca-nfiorarea unei umbre pe-nserate...
Cine-a fost fantoma-n doliu, cu ochi mari de dezgropată?
Cine-a fost fantoma-n doliu, în al cărui tragic piept
Palpitau trei asfodele, cu trei guri însângerate? ...
N-o fi fost necunoscuta ce m-așteaptă
Și-o aștept? ...*

Mai mult chiar decât macabrul, în fond anecdotic, cu strigoi, satanisme, schelete, vampiri, nopți fantastice, astfel de atitudini nu-și pot găsi o continuitate în poezia actuală.

4. MISTERUL

Cunoscute fiind orientările metafizice ale „filozofiei” simbolismului, cu o predilecție teoretică atât de marcată pentru ideea de *mister*, în prelungirea lui M. Maeterlinck, ne-am aștepta ca în poezia noastră simbolistă această temă să fie copios cultivată. Dar acest fapt, privind atent, nu se verifică decât în mică parte. Există totdeauna un mare decalaj între teoria și practica poetică, și apoi – amănunt hotărâtor – cei mai mulți dintre simboliștii români n-au nici temperament, nici vocație filozofică. Misterul pentru ei este mai puțin o obsesie reală și adâncă a incognoscibilului, a planului ocult, a transcendentului insondabil, cât o etichetă verbală pentru un tip mai acut de nostalgie și nevroză, evident până și în unele titluri de volume, precum *Din taina vechilor răspântii* (1913) de Elena Farago.

Vrem să spunem că substanța sa ne pare a fi mai mult psihologică decât metafizică, și când Petică mărturisește, în *Solii păcii* (II, 9): „mi-e sete de misteruri”, înțelesul este de emoții tari, inedite, stranii. În sens de enigmatic sufletesc, noțiunea apare și la D. Anghel. Ar exista „lucruri misterioase ce dorm în fiecare din sufletele noastre”⁶²⁷, perceptibile mai ales în „noapțile stranii”, deci reflex al unei atmosfere depresive. Simbolul sosirii corăbiilor la Ion Minulescu traduce, la fel, emotivitatea confuză, și totuși în tensiune, a așteptării:

*Sosesc din larg, misterioase,
Ca niște semne de-ntrebare...
Nu știi din care fund de lume –
Din răsărit,*

⁶²⁷ Cf. Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 44.

*Sau din apus –
Dar știm că ori de unde pleacă
Ne-aduc vești noi și-ndestulare...
Sosesc corăbiile...
Vino,
Să le-ntrebăm ce ne-au adus!...*

În numerele sale aparent mistice (existente și la Elena Farago: „trei sălcii uscate”, „trei frunze ruginite”), ceea ce predomină este de fapt artificiiul, nu fatidicul, cu toate asigurările contrare ale poetului:

*...Triolet,
Pe care nimeni nu-l va-nțelege, – fiindcă nu-i
În lume nimeni să-nțealegă simbolul Trioletului!...*

De fapt, aci nu e nimic de „înțeles”, ci numai de sugerat, de inculcat o emoție turbure, o enigmă, pe care ar personifica-o însuși autorul:

*Eu sunt o-mperechere de straniu
Și comun,*

*În craniu port Imensul, stăpân pe Univers,
Și-n vers, voința celui din urmă Neînțeles!...*

Se-nțelege că emfaza declarațiilor alungă orice „mister”, care rămâne doar o idee programatică, situație verificată și în *Enigmaticul* lui D. Iacobescu:

*În ochii mei pândește o tainică oglindă,
În neclintirea cărei hipnotic se perindă
Întregul peisaj al lumii din afară,
Cu palide fantome târând a lor povară.*

Pe o treaptă mai adâncă, tema servește la transmiterea senzației de prezență apăsătoare, obscură, care turbură prin inexplicabilul său logic. Aparițiile fugare, enigmatice, cântând sibilin (*Trecea un om pe drum, Un pribeag cântă, Un apostol nebun cântă*), ca Elena Farago, simbolizează tocmai astfel de situații. În mijlocul unei zile apăsătoare de vară, la o poartă banală, se oprește un călător, și Mihail Cruceanu începe să se introspecteze:

*Un trecător așteaptă-n poartă. Nici tu, nici eu nu l-am văzut,
Dar ne-am privit ca două umbre care plutesc în viitor.
Trei lovituri adânci și grele în sufletul meu au căzut,
Și-am tresărit de-o presimțire... În poartă-așteaptă un
călător.*

Este, în fond, reeditarea temei corbului fatidic al lui Edgar Poe, a cărui apariție stranie accelerează pulsul până la paroxism. Al său *Nevermore* este enunțul însuși al misterului și Iuliu Cezar Săvescu (care traduce *The Raven*⁶²⁸) și-l însușește:

*De ce adesea către cer
Ridic privirea-ndurerată,
De ce pătruns de-al său mister
Îmi zic eu singur: „Niciodată”?*

Din Maeterlinck provine una din tezele *Legendei funigelor* de D. Anghel și Șt. O. Iosif:

*Sunt toate-nvăluite
De un fatal mister,
De care nimeni, nimeni nu poate să mai scape!*

⁶²⁸ Corbul, *Liga literară*, II, 5, 1894, p. 165-167.

Culorile ermetice („Pe etajera roză, pe etajera neagră” de Al. T. Stamatiad) fac parte din aceeași categorie.

Mai mult continuare ideologică decât emoție reală, misterul în simbolismul românesc se înscrie pe lista temelor de import, depășite, ale curentului.

5. ORAȘUL

În schimb, oricâte sugestii vor fi venit din simbolismul francez, pare totuși de netăgăduit că frecvența peisajului citadin, a unui *anume* peisaj citadin, în simbolismul românesc, reflectă în primul rând o experiență reală. Nu era numaidecât nevoie să citești pe Verlaine, pe Laforgue, sau *Bruges la morte* de Rodenbach ca să fii uneori copleșit de tristețea vechilor mahalale și târguri de provincie românești, unde poetul simbolist român, intelectual declasat, adesea, semiproletar, a vegetat. Melancolia sa este de multe ori autentică, și acest mediu urban, trist, monoton, depresiv, murdar a produs-o și a întreținut-o în chip incontestabil. Dacă trecem în revistă – mental – temele simboliste examinate până acum, vom observa că poezia orașului mic, neurastenizant și noroios, este una dintre ideile cele mai substanțiale. Că simbolismul românesc nu este în esență un produs de import o dovedește încă o dată atât frecvența, cât și modul de interpretare al acestei teme.

Intellectualii din generația anterioară se vor fi regăsit cu certitudine într-o astfel de atmosferă, care lor le va fi spus mult mai mult decât nouă astăzi. În epoca noastră, peisajul urban se transformă și se modernizează vertiginos, dar acum cinci-șase decenii, în vechea Românie, lucrurile stăteau altfel. Ei călcau, ca Al. Petroff, prin „noroaie citadine”, sau ascultau, ca D. Anghel:

*În orașul unde-am stat
Ani de ani, când crește
Liniștea, pe înserat,
Turn cu turn vorbește.*

Se lăsau invadați de melancolie și solitudine, ca Mace-donski:

*Orașul mic te fură-ncet
Cu ale lui tăcute strade,
Cu oameni proști, dar cumsecade,
Ce nici nu știu că sunt poet.
Cu centrul intim și cochet
Și fără case cu arcade;
Orașul mic te fură-ncet
Cu ale lui tăcute strade.*

În aceste medii, judecând după imaginea sa poetică, totul părea încremenit, cenușiu, vetust, și nu o dată bătrâni care se țin de mână (Ion Minulescu), bătrâna cu umbrelă uzată (N. Davidescu), formau element tipic de decor. Pașii, gesturile erau fără precipitare și păreau veșnic obosite. Îndrăgostiții în poezia ieșeanului Demostene Botez sunt romanțioși și tăcuți:

*Pe o stradă goală, urcă-ncet,
Strânși într-o ritmare indolentă,
Mână-n mână-, o fată și-un băiet,
Poate un student și o studentă.*

Vitrinele atrag o clipă, dar fără interes. Chiar privirile tinerilor sunt distrase:

*Fiindcă e duminică, seminariști,
Tot stau în frig uitându-se pe la vitrine,*

*La ceasornice de nichel, la rubine...
Și la Internat se-ntorc copii tăcuți și triști.*

În această zi lumea iese la plimbare sau lânțezește, în poartă, în așteptarea evenimentului care nu se mai produce:

*O după-amiază de duminici și soare,
Cu lucrători ce iese la plimbare,
Cu-o slugă tristă care stă în poartă,
Privind pe ulița pustie, moartă.*

Doar o înmormântare, cu muzica sa militară, rupe uneori tăcerea:

*O muzică de mort s-aude-abia,
Din nu știu care străzi îndepărtate.
Cine-a murit? ... Mi-e dor de draga mea...
Duminici lungi, duminici blestemate.*

La periferie erau cârciumi murdare, pline de fum, unde se bea vin prost, case afumate, locuințe de proletari palizi, noroaie, prostituate:

*Tristeți de birturi, cafenele,
De zgomot infernal de clește
De-un vânzător de floricele
Și-un papagal care ghicește.*

Până și momentul festiv al iarmarocului era trist:

*Tristeți adânci de iarmaroace,
De hăli cu cuști și panorame,
Tristeți de șubrede barace,
Cu-ntortochiate diagrame.*

Duminicile „simple” „burgheze” (Bacovia) păreau de aceea iremediabil monotone:

*Duminicile lungi, duminicile nesfârșite,
Cu alte dimineți scăldate-n soare,
Cu clopote-n văzduh răsunătoare...
Duminici lungi, duminici adormite...*

*E liniște pe stradă, oboseală;
Ceva greoi apasă urbea moartă,
Un servitor în haina lui de gală,
Cu capul gol, de-o oră așteaptă-n poartă.*

Orașul mic simbolist este propriu-zis locul unde nu se întâmplă nimic. În acest mediu existența se consumă lent, obscur, într-o apăsătoare plictiseală. Nu-i de mirare că poetul simbolist se va simți, precum Bacovia, izolat, pierdut într-o provincie „pustie”. El se surprinde adesea rătăcind, absent, asemenea lui Mihail Săulescu:

*Pe strada asta tristă, pustie, solitară,
Atâta vreme este de cât tot merg mereu
Și nu-nțeleg, în strada aceasta solitară,
Ce poate să mă cheme, ce poate să-mi apară,
De merg, de-atâta vreme, doar umbra mea și eu.*

Strada obscură, fără sfârșit, devine un adevărat simbol al izolării morale, și Mihail Cruceanu va pași pe un caldarâm:

*Pe care disperarea aleargă neîncetat,
Pe care pași de doliu și moarte îl străbat,
În care tu ești singur, etern și neschimbat,*

Pe această alee a melancoliilor citadine, duminicale, până și copiii își poartă neurastenia. Momentul este evocat de Demostene Botez:

*Copii de școală ce se țin de mână
Poartă și-n această duminică prin soare
Neurastenia lor de-o săptămână,
Ca niște bolnavi ieșiți pe trotoare.*

Cu atât mai sumbră devine depresiunea la intelectualul sensibil, apt să perceapă întreaga dramă a agoniei morale lente în acest loc destul de prielnic dezagregării, care era, pe o latură a sa, orașul românesc înaintea primului război mondial. Aci a suferit sensibilitatea lui Bacovia:

*Prin mătăhlăli mai neagră noaptea pare...
Șivoaie-n case triste inundară –
S-auzit tușind o tusă-n sec; amară –
Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare.*

*Ca Egdar Poe mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine topit de băutură –
Și noaptea asta de nimic nu-mi pasă.*

A lui Emil Isac de asemenea:

*Oraș bolnăvit de viață,
Tot oameni stinși pe ulițele tale,
Tot jale,
Pe fiecare față.*

Orizontul închis, care se sfârșește-n „cadrul meschin al unui geam” (M. Săulescu), barează vizualitatea și stimulează imaginația, nostalgia, *spleen*-ul. În spațiu restrâns, perfect

limitat, evaziunea devine o imperioasă necesitate, și imposibilitatea realizării împinge la visare cu o forță, am putea spune, invers proporțională. Este o stare de spirit pe care poetul simbolist, fie că se numește Mihail Săulescu sau altfel, o mărturiște nu o dată:

*Vai! și-n orașul-acesta neînțeles în care
Amețitoare-n noapte luminile s-aștern,
Mă simt mergând pe stradă c-un gând de depărtare
Pe fiecare clipă tot mai puțin modern.*

Cu atât mai firească devine această inacțiune la temperamentele poetice, mai fine, mai sensibile, a căror sufocare în mediu plat și banal alimentează atât de organic poezia simbolistă. Se cuprinde deci mult adevărat sufletesc în afirmațiile acestor poeți care se plâng că orașul ucide „poezia”, „fantezia creatoare”, conform protestului ridicat o dată de Al. T. Stamatiad:

*Banale strade prăfuite,
Biserici vechi păraginite,
Aceleași case uniiforme
Și-aceleași poduri învechite;
Aceași arbori fără viață
Și aceleași zări apăsătoare,
Ați sugrumat în noi fiorul –
De tot ce este viu sub soare!*

Senzația de sufocare poetică este bine și abundant descrisă și de Ion Pillat:

*În gama monotonă de fabrici și de uliți,
Ce zilnic răspândește și iar absoarbe-n ea*

*Aceeași omenească silință, ce nu vrea
Să frângă pentru vise biruitoare sulți.
Afară străduința noroadelor se-mbată,
Lovind pe nicovală metalul dur și clar;
Și pulsul surd al muncii începe iar să bată
În piepturi și-n motoare, nostalgic, ritmic, rar.
Dar sus, sus prin spirale de fum, spre răsărit,
Se-nalță-un zbor și suie pe scări de armonie
Cetatea-n trepidare de fier n-a bănuț
Că, slobod, sparge cerul un viers de ciocârlie.*

*Când singur, pururi singur, te-ncerci în zori de zile,
Să prinzi scânteii de versuri cu grijă de alchimist,
Presari cenușe, numai, pe înnegrite file...
O, aripi spre lumină! O, lut masiv și trist!*

Adesea, în târgul ursuz, de provincie, poetul, după o perioadă de agonizare, chiar moare, ca în Bacovia:

*– Cetate; – azilul ftiziei –
Nămeți de la pol te cuprind...
Cetate, azi moare poetul,
În brațele tale tușind...*

Sunt și alte forme de tragic cotidian care se consumă în acest mediu cenușiu, și momentul sinuciderii într-o cameră banală și igrasioasă de hotel este consemnat în poezia lui Ion Minulescu (*Moartea pasagerului*).

Treptat, această viziune, care corespunde numai în parte adevărului (întrucât la oraș există proletarul, animat de o psihologie robustă, combativă), se schimbă. Peste târgul glodos moldovenesc începe să se suprapună imaginea orașului „ten-

tacular” („monstruos”, va spune Macedonski), din *Les villes tentaculaires* de Verhaeren.

Marea aglomerație urbană n-a produs-o cetatea Românie. Unii poeți se lovesc de ea doar în străinătate, și din această experiență cosmopolită va ieși *Rondelul Parisului iad* de Macedonski, sau „foburgul” lui N. Davidescu. Vagi sugestii „tentaculare” începea să dea, înainte de primul război, doar primul oraș al țării, și de aceea cele dintâi poeme românești închinare marelui oraș, în accepție modernă, îi vor fi chiar închinare și se vor numi *Orașul* și *Capitala*.

Aceste compoziții ale lui Mihail Săulescu, judecate strict, par azi dezlănate și cam retorice. Însă pentru data la care au fost scrise (1912) ele sunt semnificative, reflectând un fenomen caracteristic de iluzionare și totodată de percepție inedită, reală, a spiritului citadin, modern, în expansiune.

În acord cu noua reprezentare în sens energetic a vieții sociale (amestec al „unanimismului” lui Jules Romain, cu „forțele tumultuoase” ale lui Verhaeren), care-și face drum și în sfera simbolistă, Mihail Săulescu vede *Orașul* în mod animist, ca un uriaș Moloh, care înghite oameni, mașini, sentimente. Ființa sa colectivă este vie, trepidantă, în tensiune și vibrație continuă:

Ah! parcă tot orașul e un uriaș, pe care
L-au ferecat dușmanii în lanțuri, și mereu,
Se zbate 'ntr-o supremă, zadarnică sforțare,
Clocotitor de ură, țipând spre Dumnezeu...

Pe fiecare clipă alarma se întinde:
Din zori și până-n seară, metale, mușchi, sforțări,
Un trup fac și un suflet etern care cuprinde
Orașul și pământul întreg din zări în zări...

Viziunea este demiurgică, și simbolul este de fapt Prome-teu, titanul care personifică suferința și efortul creator. Acest maestru tentacular ucide într-adevăr omul ca individua-litate ireductibilă, dar elanul său tinde să-l atragă și să-l inte-greze unui efort colectiv unanim, înnobilându-l. Clocotul său poate să absoarbă și să transfigureze ființa umană:

*Și tu aștepti!... Ce-ți pare că trebuie să fie? ...
E-un gând profund în aer, dar nimenea nu-l știe,
O, poate-atâtea brațe, oftături și efortări
Trimit ceva din ele să zboare-n depărtări;
Ceva ce nu se poate vedea și înțelege.*

*Ceva ce prinde totuși într-unul să ne lege
Pe toți aceia care, din zori și până-n seară,
Ne-nspăimântăm de lupta demonică, barbară,
În care tot orașul se zbate ne-ncetat,
În ritmul de ciocane stridente care bat...*

Aceeași viziune animistă, mai dilatată, și în *Capitala*. Aici doarme, respiră, palpita un suflet gigantic, a cărui încor-dare ia forma muncii industriale, percepută acustic:

*Și-acum, o altă undă, ce va fi prins – din aer
Sirenele de fabrici ce gem sub alte zări,
De sonde sau de mine ascunse-n depărtări...
Acum o altă undă – ce va fi prins din aer
Concertul fără nume, de umbră și de vaier,
De foc și de tăcere, de carne și metale –
Din nu știu care locuri prin noapte-și face cale...*

Capitala este locul unde masele muncitoare sunt motorul producției:

*În urmă, ard și urlă cuptoare înroșite;
Și brațe mușchiuloase, crispate și grăbite,
Prin scăpărări de raze, se văd cum se ridică...
Ce gânduri le grăbește, cu-avânturi și cu frică,
Să nu sosească totuși prea iute ziua-n care
Va înceta deodată, atâta frământare? ...*

În acest loc masele și individul învață să viseze o lume mai bună, să gândească, să-și pună probleme și mai ales să se contopească într-o conștiință superioară, colectivă:

*Iar suflet e mulțimea de forme ce tresar,
Din noapte și lumină, fantastic și barbar;
Iar suflet e mulțimea de glasuri și de vise,
Ce se înalță grele și cu aripi deschise,
Câtând ca să cuprindă, cu-o-ntindere-nălțimea,
— Atuncea când în noapte, visează greu Mulțimea...*

Aceste transformări se fac la o înaltă tensiune morală, în care apar germenii unei noi viziuni sociale:

*Iar mâine Bucureștiul cel plin de noapte-acuma —
De praf și de noroaie, în orice parte, ieri,
Cuprins va fi deodată de-un singur suflet numa,
Ieșit din ne-nțelesul atâtor tăceri.*

Imaginea depresivă a orașului mic, melancolic și fizic începe să fie lăsată, așadar, tot mai în urmă, și în locul său se profilează viziunea energetică și solidaristă a metropolei moderne, industriale, în care sufletul soarbe putere și imaginația capătă aripi vaste de mari vise de fapte.

În preajma primului război mondial, tema care este consecutivă transformărilor sociale ale epocii, atrage și pe alți poeți, îndeosebi dintre cei cu preocupări ideologice, socialiste,

și unele reprezentări industriale sau unanimiste pot fi uneori întâlnite. Un exemplu la Emil Isac (*Sirena fabricii*, în *Impresii și senzații moderne*, 1908):

*Fum gros se-nalță-n cer,
Sirena fabricii sună.
Oamenii palizi de visul nevisat
La poartă se adună.*

De asemenea, la Mihail Cruceanu (*Seara în cetate*, în *Altare nouă*, 1910), B. Nemțeanu etc.

Această nouă privesc a orașului, încă destul de restrânsă, coexistă cu cealaltă, oarecum tradițională, dar amândouă cresc – ca expresie literară – din trupul simbolismului. Ele sunt, asemenea celor două fețe ale lui Janus, dintre care una privea spre trecut, cealaltă spre viitor.

6. NATURA

Și prin temperament, și prin program estetic, simbolismul aduc în poezie și un nou unghi de percepție a naturii. Imaginea nu mai este nici descriptivă, parnasiană, smălțuită și rece, nici de tipul „pastelului”, natură moartă versificată. Vizualitatea simbolismului este slabă, imprecisă, și, în ultimă analiză, neglijabilă, căci în poezia lor emoția nu pleacă din afară înăuntru, ci dinăuntru în afară. Natura este o regiune unde înfloresc misterele, simbolurile și corespondențele percepute prin intuiție, întocmai ca în *Correspondances* de Baudelaire:

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles*

*Qui l'observent avec des regards familiers.*⁶²⁹

Asupra cadrului cosmic poetul proiectează sensibilitatea sa, printr-un puternic „transfer” emoțional. El o pătrunde, o animă, îi dă un suflet și personalitate. Peste tot poetul simbolist descoperă viață, afectivitate, senzații, ritm la care el participă. Participare, animism, simbolizare, corespondență, aceasta este în esență natura pentru simbolisti, sensuri asupra cărora ei sunt, în genere, edificați⁶³⁰. *Strofe pentru elementele naturii* de Ion Minulescu servesc de demonstrație pentru ideea de „corespondență”⁶³¹, interpretată și practică totuși mai mult în sens pur psihologic, decât idealist-metafizic.

Dacă îndepărtăm teoriile și vorbele pretentioase și citim această poezie în mod direct, găsim foarte adesea, ca și în vechea poezie populară, doar o atitudine de nostalgie, de refugiu emotiv în natură. Ea este văzută în mod frecvent ca o „stare a sufletului”, suport și partener sentimental, căruia i se fac confesiuni și care consolează. În această întoarcere la natură recomandată în mod expres de D. Anghel⁶³², descoperim o atitudine tradițională, romantică, de loc „decadentă”.

Această atitudine începe să se profileze de abia în clipa în care natura este pe cale să devină total descărnată, artificializată, ori să constituie un pretext pentru proiecții interioare, pur

⁶²⁹ *Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc*

Și scot adesea vorbe ciudate și obscure;

Și-n viață omul trece mereu printr-o pădure

De simbole ce-l cearcă c-un ochi.

(*Flori alese* din «*Les Fleurs du mal*» de Ch. Baudelaire. Trad. De Al. Philippide, București, Forum, 1945, p. 22).

⁶³⁰ P. Păltănea, *Adevăr și legendă, Vieața nouă*, X, 12, 1 februarie 1915, p. 384, 387, 393, 397.

⁶³¹ N. Davidescu, *Poezia d-lui Ion Minulescu, Flacăra*, II, 40, 6 octombrie 1922.

⁶³² Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 114.

imaginare. Unele elemente, cum vom vedea îndată, sunt interpretate și gustate într-adevăr ca „stupefiantă”, altele, pentru semnificația lor strict depresivă. Totuși natura în ansamblu nu suferă în simbolism o alterare radicală, total antirealistă, ci doar un proces de selectare, de interpretare și de restructurare, pe știutele baze psihologice, proprii curentului. Cât privește pe Bacovia, el afirmă că a reflectat în poezia sa culoarea mediului cosmic familiar⁶³³.

Un prim aspect bine cunoscut, euforic, este acela care se traduce prin cultivarea intensă a senzațiilor olfactive. Marea predilecție pentru flori la simboțiști de aci vine, și nicidecum pentru aspectul lor coloristic, plastic. Samain este plin de arome, parfumuri grele, de roze și iasomie:

*Les grand Jasmins épanouis
Vibrent dans les chaudes ténèbres...
Seuls, les Parfums régnerent, funébres,
Sur les jardins évanouis.*⁶³⁴

Și mai floral este Stuart Merrill, la care întâlnim un adevărat paradis odorifer: crini, rododendroni, crizanteme, „daliile palide, crinul și verbina”, „gălbeneaua, roza și crinul”, asfodele, narcisele, sorbite în atmosfera suprasaturată a crepusculului de vară:

O, l'ineffable horreur des étés sommeilents,

⁶³³ „Dacă aș fi trăit într-o regiune de șes, e sigur însă că aș fi avut o altă viziune asupra naturii decât cea cunoscută. La Bacău, cenușiul e o culoare frecventă. Existând în natură s-a strecurat necalculat și în versurile mele. De asemenea violetul“. (Vremea, XV, 701, 6 iunie 1943).

⁶³⁴ Florile de iasomie, mari și deschise,
Vibrează în caldele umbre...
Parfurmurile singure domnesc, funerare,
Peste grădinile lipsite de viață.

*Où les lilas long des jardins s'alanguissent...*⁶³⁵

Toamna, de asemenea, când petalele pălesc:

*O, narcisses et chrysanthèmes,
De ce crépuscule d'automne*⁶³⁶.

Laurent Tailhade arată predilecție mai ales pentru crini, urmat în această privință de Macedonski, pentru care „în crini e beția cea rară”:

*Amarillis! O, lis, superbe entre les lis.
Des lis! des lis! des lis! Oh! paleurs inhumaines*⁶³⁷.

Intervine apoi momentul melancolic, nostalgic. Floarea care se pretează la multiple semnificații devine simbolul erotic. Dar în simbolism el nu are semnul criptic din *Le roman de la rose*, care traduce eflorescența și mărturisirea iubirii, ci exprimă de predilecție mai ales faza sa de extincție. Floarea care moare este emblema iubirii care se stinge, și D. Anghel a evocat (după Moréas?) acest episod în *Moartea narcisului*:

*Trăiește floarea încă, dar mâne-ncet va plânge
Alături de cupă, petală cu petală,
Și flacăra ce arde în mine se va stinge,
Ca focul care-l uită pe vatră o vestală...*

⁶³⁵ *O, inefabilă groază de veri somnolente,
Unde liliacul grădinilor lăncezește...*

⁶³⁶ *O, narcise și crizanteme,
Ale acestui crepuscul de toamnă.*

⁶³⁷ *Amarillis! o, crin superb printre crini.
Crini! crini! crini! O! palori inumane.*

Tema circulă nu o dată în simbolismul românesc, într-o anume zonă romanțioasă a sa, unde are succes. Pentru Mihail Cruceanu cele trei petale de roze care cad sunt simbolul *Anilor dragi de altădată*. Același poet declară:

*Am plecat să caut floarea
Celei moarte în viață.
– Am plecat să-i caut floarea
Cu întâiul vânt de ghiață;*

*Dar găsii uscată floarea
Celei moarte în viață.
– Îi găsii uscată floarea
De întâiul vânt de ghiață.*

O variantă la *Moartea narcisului* dă și Al. T. Stamadiad, poet al crinului erotic:

*Ah! crinul alb de-odinioară,
Ce răspândea discret parfum,
Parfum de mistică iubire –
S-a ofilit, s-a stins de-acum.
Ah! crinul alb de-odinioară,
Ce răspândea discret parfum...*

*Oh! nu atinge alba floare,
Petalele s-ar scutura
Și viața mea va fi pustie,
Căci ele-s amintirea ta.
O, nu atinge alba floare,
Petalele s-ar scutura.*

Se înțelege că în acest limbaj al florilor, buchetul de crini devine o taină și garoafa ofilită un simbol al iubirii trecute. Maniera pândește îndeaproape întreaga această zonă, căzută în banalizare și desuetudine.

O mai mare gravitate, când nu intervine din nou artificiiul, are tratarea florii ofilite ca simbol al stingerii vieții, al morții. În simbolism nu înflorirea interesează, ci fanarea, corola care se usucă și se desface inertă. În acest plan, piesa capitală este *Rondelul rozelor ce mor* de Macedonski:

*E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini și mor și-n mine,
Și-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.*

*În tot ce simte un fior,
O jale e în orișicine:
E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini și mor și-n mine.*

Poetul simbolist are, așadar, despre sine o reprezentare diafană, gingașă, și solidarizarea sa prin corespondență cu existența fragilă și efemeră a florii devine firească. În formă concentrată, uscată, Emil Isac exprimă tocmai această convingere:

*Noapțile mele nu trec ușor:
Simt că afară florile mor.*

Un precursor remarcabil este și de astă dată Petică, poet al langorilor și extincțiilor de fecioară:

*Și rozele păliră cu albele fecioare,
Ce mor chemând zadarnic al visurilor domn.*

Pe aceste baze, florile, roza în special, se transformă într-o adevărată temă elegiacă, a cărei cultivare persistă în simbolismul românesc cel puțin până la Mihail Săulescu:

*Un vers, cu toate acestea, pesemne că i-a fost
Ursit acestei roze zvârlită fără rost...
Dar nu-mi aduc aminte ce-am vrut să spun atunci:
Pesemne plânsul rozei trecute ce-o arunci,*

*Ori poate elegia atâtor flori uitate,
Și-n care nu mai bate,
Aripa unui dulce și negrăit parfum, –
Cum nu mai bate-n versul răzleț găsit acum.*

*Atâta este astăzi întreaga poezie,
Un vers, scris poate noaptea, ori ziua – cine știe?
Un vers în care poate am vrut să înțeleg
Mai mult decât ce-ar spune chiar un poem întreg...*

S-ar zice, uneori, că această psihologie depresivă se dezvoltă mai mult în atmosferă citadină, apăsătoare, unde sufletul obosit întreține o pronunțată legătură afectivă cu elementele naturii, devenite rare. Este totuși numai o față a sufletului simbolist, a cărui vitalitate, intrată din știute cauze în surdina, începe totuși să vibreze ori de câte ori contactul cu natura se restabilește. Sub formă de fragmente, de parcuri, de buchete, de flori izolate, natura revine în permanență în intimitatea poetului. Și acesta încearcă de fiecare dată emoții tresare, vibrează. Rozele mor, dar și înfloresc, și constatarea dă sublime speranțe lui Petică:

*Va tremura din nou parfum în șoapta dulce-a blândeii firi,
Va flutura iar visul alb ca floarea misticelor văi
Și noaptea tristă va pieri. Vor înflori iar trandafiri.*

Din astfel de contacte se alimentează întreaga euforie și vitalitate macedonskiană:

*Avântul simțirilor mele
Mă duce-ntr-o sferă străină
De ceața lumeștilor rele,
În care pe fruntea-mi se-nclină
Mari roze bogate și grele.*

Metoda are însă și dezavantaje. Parfumul devine toxină, stupefiant, și inhalarea, oricât de consolatoare, se prefăce în viciu:

*Nu-mi pasă de-a vieții otravă,
De chinul ce-și urcă talazul;
O roză-nfloarește, suavă;
Ca nor risipit e necazul.*

Când este practică sistematic, sub formă de „beție”, de anihilare euforică a realității, această atitudine reprezintă – într-adevăr – o poziție decadentă, și Macedonski, dacă n-o trăiește efectiv, cel puțin o prefigurează. Dar acest filon este destul de slab în simbolismul românesc, unde intervin și masive experiențe florale directe. În natură, contactul este întotdeauna stenic, vitalist, și percepția încetează să mai fie depresivă. Ceea ce definește pe Anghel, sub acest aspect, este bucuria contemplației, confraternitatea cu pensionarele grădinii sale, în mijlocul căreia soarbe efluvii vitale:

*Slavă aceluia ce aruncă din cer lumini de curcubeie
Și a știu să țese nalbei un cuib din tort de promoroacă!
Slavă! Căci tristă-ar fi fost viața, și-ntunecat pe veci
pământul,*

*De n-ar fi fost măcar o floare, ce-am fi sădit noi pe morminte?
Ce-ar fi cernut în primăvară, când trece prin pădure vântul,
Și eu ce dar ți-aș da azi ție ca să-ți aduci de mine-aminte?*

Ceea ce este cu adevărat notabil în ciclul *În grădină* nu pare a fi stabilirea de corespondențe, ci procurarea reveriei, care nu anihilează, ci relaxează, în vederea unui nou moment vital:

*Vroind să uit, pe seară, dulce, lăsasem să m-adoarmă crinii...
Și se făcea că fără voie trăiam acum o viață nouă:
Eram și eu un crin ca dânzii, și-n dezmierdările luminii
Îmi întindeam voios potirul să prind o lacrimă de rouă;
Visând, trăiam cu ei acuma, și-atât de alb eram sub lună,
Încât abia scriam o umbră, când m-alinta șagalnic vântul,
Dar tihna se făcuse-n mine și caldă inima, și bună,
Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc și eu pământul.*

În rest, tonul de duioșie galeșă cu care sunt priviți măgheranii, de sentimentalitate de domnișoară delicată, între două vizite, pe alocuri chiar de pastel, frizează maniera. Este o formă de animism, destul de convențională, care atribuie florilor psihologie și afectivitate umană. Tema pornește, de fapt, de la Traian Demetrescu, primul care pare a sublinia la noi „tristețea” florilor⁶³⁸ pentru a ajunge până la „calvarul florilor”, compătimit de D. Anghel⁶³⁹. Toată această „simbolistică” este perimată.

Percepția naturii sub lumină difuză, irizată, clar-obscură, specifică picturii impresioniste, se constată și în simbolism, asociată de multe ori parfumurilor florale și parcurilor solitare. Samain, în special, este poetul (destul de manierat, de alt-

⁶³⁸ Traian Demetrescu, *Intim*, București, 1894, p. 58.

⁶³⁹ D. Anghel, *op. cit.*, p. 72-76.

fel) serii melancolice, al trandafirilor care adorm al „emoției” pale a nopții care cade, „al farmecului amurgului”, al „razelor care agonizează”, precedat de verlainiana „melancolie a apusului soarelui” (*Soleils couchants* în *Poèmes saturniens*).

Alte indicații este inutil a da, întrucât afinitățile psihologiei simboliste pentru o astfel de atmosferă a tonurilor estomate, de penumbră, sunt cu totul evidente. O lumină orbitoare, solară, este „clasică”. Noaptea este „romantică”. În schimb, *amurgul* este „simbolist” prin definiție, și poeții români participă, în mod inevitabil la aceeași tipologie.

În poezia lui Ștefan Petică se pot decupa primele imagini bine conturate ale acestor preferințe crepusculare. Ele sunt interpretate cu un plus de emoție, care ține de temperamentul voluptos și agitat al poetului:

*Vai, chinul nopților de vară,
Și groaza razelor de lună!
Misterul lor e o povară,
Și pacea lor e o minciună!*

Amurgul este confidențial, muzical și melancolic:

*Eu sunt un imn duios ce plânge
Pe triste note de viori,
Pe când în zări, pribeag, se stinge
Amurgul rece de fiori.*

La Petică, simbolistica este directă și absolut tipică:

*Încet se stinge în pădure
Seninul zilei care moare,
Și-abia de mai străbat stinghere
Plăpânde razele de soare.*

*Astfel, în inima-mi pierit-a
Căldura altor vremi mai bune,
Și rar de mai străbate-o rază
A unui soare ce apune.*

Încă un pas în timp și întâlnim eterna, romantica poezie a nopții, pe care și simbolismul uneori o cultivă, dar numai sub aspectul său euforic, olfactiv, moment de expansiune al parfumurilor grele sau al lumii enigmatice.

Atenți la detaliile care ne preocupă, prea multe nuanțe nu vom întâlni în simbolismul românesc, destul de stereotip sub acest aspect tematic. Un volum de N. Davidescu, *Inscripții*, este o adevărată colecție de situații simboliste. Pe lângă aspectele binecunoscute (reverie, solitudine, *spleen*), iată și „seara care vine”, melancolia și regretele acestei faze diurne, parfurmurile care devin și mai intense, chemările nelămurite, colectate într-o imagine-sinteză:

*Și seara tot mai tare continuă să-și lase
Rețelele-i de umbră pe-a spleenului mătase,
Din care-mi torc viața – și seara tot mai tare
Continuă să-adune senzații solitare.*

În aceeași situație se află *Quasi* de D. Iacobescu. Prin *Tristeți de seară*, *Amurg pe fluviu*, *Amintiri în amurg*:

*Apusul cascade raze mari de sânge;
Prin parc țâșnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plâng fântânile și cum
Pe nervii mei arcușul serii plânge.*

*E-o muzică pierzându-se-n trecut,
Un vis fugind pe-o strună de vioară.*

La Elena Farago o predilecție identică: *Lumini în amurg, O seară*. Un volum chiar se intitulează *Șoaptele amurgului* (1920).

Despre fluiditățile și nuanțele simboliste, în regim de crepuscul ne documentează din plin și Ion Pillat, plin de percepții indistincte, de evaziuni, de mobilități difuze. Tema este reluată în diferite variante, chiar și eminesciană:

*Privind și azi de pe pridvor
În faptul înserării,
La vraja zilelor ce mor,
Prin toamna depărtării...
Și ne frământă un fior
Prevestitor uitării.*

Sunt interferențe inevitabile, și teoria după care Eminescu ar fi primul poet simbolist român se alimentează și din sublinierea acestei zone melancolice, a cornului de vânătoare care răsună nostalgic, a feeriei amurgului în pădure. Alteori, nu reminiscența livrească intervine, ci artificii. Poetul descoperă tema, se contopește în ea, și începe, precum Bacovia, s-o răsucescă pe toate fețele. Poetul este plin de „amurg” de „toamnă”, de „iarnă”, de „amurg de toamnă violet”, „însângerat”, „de iarnă, sumbru de metal”, în care:

*Vâslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.*

Nu se poate contesta afinitatea psihologiei lui Bacovia cu ideea poetică de „amurg”. Dar chiar cu nota depresivă pe care el i-o imprimă, ceea ce izbutește este repetiția, monotonia, imposibilitatea de a scoate mai mult din temă decât ceea ce ea a dat de la început: aprehensiuni sumbre, dureroase, este de

sufocare, și atunci parcă simți nevoia să deschizi pe Minulescu și să contempli *Crepuscul la Tomis*:

*Pe mare-n asfințit...
Și vântul
Îmi poartă barca pe cărarea
Pe care soarele și marea
Se-mbrățișează cu pământul!...*

Ambele soluții sunt dintre cele care îndreptătesc să se vorbească de o adevărată manieră simbolistă, foarte vizibilă la acest capitol al cadrului său cosmic.

Când se deplasează în spațiu, poetul simbolist n-are nici o afinitate pentru natura gigantică, sălbatică, sublimă, a romantismului. Ceea ce el caută este liniștea *parcului* melancolic, cu alei tăcute, discrete, bazine și jocuri de apă, statui și boschete delicate. Aci este liniște, lumina irizează prin frunzișuri, zgomotele orașului se aud vătuite sau sunt inexistente, totul pre-dispune la solitudine și reverie. În acest cadru stilizat, poetul își plimbă nostalgiile, uneori și speranțele, de cele mai multe ori regretele.

Între parcurile Parisului și poezia franceză simbolistă a existat o strânsă legătură. Dacă pentru poezia acestei generații peisajul reprezintă o „stare de suflet”, atunci la Versailles, în grădina Luxembourg, ipoteza devine într-adevăr realitate. Lacurile-oglină pe care se plimbă lebedele, *jets d'eau*-urile, micile statui reprezentând Cupidoni, Fauni, Silvani, se transformă într-o regiune fabuloasă, imaginară. S-a putut izola un colț de lume, rupt de prezent și realitate, populat cu viziuni poetice, și lectura volumului *Fêtes galantes* de Verlaine constituie cea mai bună introducere în atmosferă, unde iubirea ia aspecte fastuoase, galante, stil Watteau, sau a tristelor colocvii sentimentale. *Au jardin de l'Infante* de Samain ne transpune

în aceeași ambianță. Aci parcul, cu marmorele, bazinele, balustradele, havuzurile sale, constituie un decor esențial. Când unii poeți români ajung la Paris, ei devin simboțiști și prin faptul că acest cadru îi seduce.

Un *Cântec al parcului*, datat „Saint-Cloud”, publică Ion Minulescu încă din 1905 (*Vieța nouă*, I, p. 126), și acest motiv va fi tratat, ulterior, în maniera sa caracteristică:

*În parcul presărat cu statui,
De Nimfe,
Fauni
Și Silvani,
De-a lungul celor trei alei
De ploi,
De tei
Și de castani,
Pe băncile vopsite-n verde
Și pe nisipul galben-șters,
Multicolorele covoare de frunze veștede s-aștern
În ritmul vântului de toamnă,
Un vers cu care se sfârșește-un cânt –
Dintr-un Poem etern.*

Ion Pillat rățăcea adesea ca student în grădina Luxembourg, unde se și fotografiază. Dar despre această afecțiune pariziană a poetului documentează însăși opera:

*Plutea aromitoare suflarea primăverii
Prin frunzătura-naltă – din vechiul Luxembourg;
Era în clipa-n care nu știi sub vraja serii
De sine aurora din nou, sau de-i amurg.*

Este un loc cercetat și de D. Anghel, care fixează priveliștea vestitului parc în stil impresionist, după ploaie (*În Luxembourg, În grădină*):

*Ti-aduci aminte după ploaie, ce albe străluceau la soare
Statuile străvechi și scumpe, și cât de drag ți-era cu mine,
Să povestești, umblând sub ramuri, de viața moartelor regine,
Înmărmurite-n piatră rece de-o biată mână pieritoare? ...*

Totuși tema n-are decât în parte izvor francez. Unii dintre poeții simbolişti își trăiesc copilăria la țară, pe moșii, unde existau uneori, în mic, aceleași elemente: grădini, alei, havuzuri, păuni. D. Anghel însuși, înainte de a merge la Paris, fusese oarecum educat în acest sens de parcul familiar de la Cornești, de factură simbolistă⁶⁴⁰. Aici el a ascultat, fără îndoială, pentru prima dată, *Murmurul fântânii (În grădină)*:

În murmurul fântânii plânge povestea vremurilor trecute ...

Același murmur melancolic, într-un cadru mai estetic, reține și urechea lui Petică:

*Am palida tristețe a apelor ce plâng
Pe jghiabul clar și rece al albelor fântâni,
Sculptate-n întuneric de maiestrelle mâini,
Am palida tristețe a apelor ce plâng.*

Simbolul este limpede și nu presupune nici un comentariu. La Emil Isac, aceeași reverie melancolică:

Era așa de frumos copacul în grădină,

⁶⁴⁰ M. Dragomirescu: *Dimitrie Anghel* (contribuții la o monografie), *Limbă – Literatură*, IV, 1960, p. 124-125.

*Pe ramuri paseri roșii, verzi și-albastre,
A cerului rugină
Cădea pe bătrâne porți –
Pe cărări se plimbau suflete sihastru,
Și albine înțepau fluturii morții...*

Imaginile se suprapun. Parcurile străine și grădinile românești fuzionează, și decorul devine, într-adevăr, *Grădină-Parc*. Aici sunt statuete mitologice, veverițe, lebede, câini albi, dar și cântec de fluier:

Și nespus de trist un fluier în vale răsună...

Elementul ține de motivul românesc, stilizat însă, deoarece simboțiștii percep natura cu un ochi educat artistic. Același parc cu lebede obligatorii și la Mihail Săulescu, unde intervin și alte detalii familiare: salcia plecată, luna „pală”, eminesciană. Solitudinea acestui mediu este plină de sugestii meditative:

*De câte ori în ceruri trecea tăcută luna,
De câte ori pe ape o lebadă plutea,
Era mereu, în mine, un om ce se-ntreba,
Era mereu în mine un privitor în care
Se frământa într-una o tristă întrebare.*

Alte scene, cu grădini „violetu”, cu serbări galante în parc, ca la Al. T. Stamatiad, sunt însă rupte direct din simbolismul francez. Ele reprezintă deplasările estetizate ale temei, perceptibile uneori și la Bacovia, ca în acest pastel manierat, policrom, cu havuzuri, lebede, statui:

*Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă... mai plouă... mai plânge,
Și stropi căzând în amurg iau culori*

De sineală... de aur... de sânge...

*Trei lebede albe plutesc într-un lanț,
Havuzul în tremur tei lebezi resfrânge,
Și-aruncă pe lebezi amurgul culori
De sineală... de aur... de sânge...*

Lipseau doar păunii decorativi, dar și ei apar la D. Anghel (*Pastel, în Fantezii*).

Există în simbolism și o altă viziune a parcului: desfrunzit, cenușiu, monoton, răscolit de rafale prelungi, muzicale, cântate de Verlaine în *Chanson d'automne (Poèmes saturniens)*:

*Les sanglots longs,
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

Versiunea lui Mircea Demetriad, care va da și parafraze, constituie o interpretare în spiritul autentic al simbolismului:

*Cu hohotiri,
Plânsuri subțiri
De dulci viori,
Al toamnei ton,
Stins, monoton,
Îmi dă fiori...*

În acest cadru melancolic, poeții simbolști găsesc numeroase corespondențe, și *toamna* devine anotimpul lor de predicție. Pentru Stuart Merrill, autor al unui întreg ciclu de *Pe-*

tits poèmes d'automne, argumentul esențial este de ordin erotic:

*Je vois, folle, que tout l'automne
Dort en tes yeux, et ta voix,
Las! se lamente monotone,
Comme le vent lent dans les bois.*⁶⁴¹

În schimb, Laforgue, copleșit de drama sa personală, va fi obsedat de lumina filtrată a soarelui autumnal, al cărui apus îl dă o neliniște sporită, pe măsură ce tonurile se estompează. Agitația se prelungește într-o adevărată expirație agonică, șoptită:

*C'est l'automne, l'automne, l'automne.
Automne, automne, adieux de l'Adieu*⁶⁴².

Unele melancolii posteminesciene se complac, la noi, în chip firesc în evocarea aceluiași anotimp, din care simbolistii își fac o temă de bază. Ei sunt anticipați pe o latură de sensibilitate mai acută a poezilor semiproletari, predispuși social la tristețe. În provinciala Brăila, „poezia toamnei – mărturisirea Păun Pincio – mă fura...”⁶⁴³, și produsul literar este direct simbolist:

Și tot mai lămurit, mai viu mă înseamnă,

⁶⁴¹ Văd, nebuno, cum toamna toată
Doarme în ochii tăi, și vocea ta,
Vai! se lamentează monotonă
Ca și un vânt domol în pădure.

⁶⁴² Este toamnă, toamnă, toamnă,

Toamnă, toamnă, rămasul bun al despărțirilor.

⁶⁴³ I. Păun-Pincio, *Versuri și proză, Scrisori*, ed. A. Rusu, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 150.

*În plinul singurătății de toamnă,
Adâncă mâhnire a vieții ce moare...
E-o agonie de visuri, de vară,
E-un suspin lung de veștedă floare –
În galbenul șes – în mândre răzoare!*

Ecouri identice se pot surprinde și în *Sensitivile* lui Traian Demetrescu:

*Din tot ce e mai trist în toamnă,
Pe când Natura-i mai pustie,
Trezind în sufletele noastre
O notă de melancolie;*

*Gândesc la florile acelea –
Cununi de aduceri-aminte –
Care-au trăit în cimitire
Și mor uitate pe morminte...*

Sub acest aspect, tonul eminescian se prelungește și în plin simbolism, continuitatea fiind inevitabilă în ciuda unor disocieri și chiar ostilități teoretice. Iată o *Toamnă* a lui Al. Petroff:

*E târziu... tristețe sură
Cât privirile cuprind;
De pe ramuri frunze palizi
Se desprind.*

El este rupt de abia de Macedonski, la care *Vântul de toamnă* are de luptat cu un temperament vitalist și euforic. El tulbură, dar nu depresiv, ci numai ca o ipoteză neașteptată a morții:

*Cu octombrie ce vine
Fi-voi oare frunză-n vânt,
Doborâtă la pământ
Și uitată de oricine?*

În schimb, la Petică rezonanța este în același timp eminesciană, dar și verlainiană, muzicală, notă distinctivă a întregului ciclu *Cântecul toamnei*:

*– Melancolie adorată
A toamnei pare al tău cânt;
Plâng oare grația-ntristată
De recea batere de vânt?*

*– O, lasă toamna care piere,
Ca graiul dulcilor povești,
S-ascult vrăjită adiere
Din vechii tei moldovenești.*

*O, nu, dar dulce mă-nfioară
Un vis crezut de mult apus,
El plânge trist ca o vioară
Splendoarea vremii ce s-a dus.*

Poetul oferă bune ilustrații inventarului tematic, căci în două strofe el concentrează toate elementele; cântece, parfum, flori fanate, melancolii și sentimente agonice:

*În cântu-ți trist și depărtat,
Parfumul toamnei care moare
A pus tot chinu-nflăcărat
Din slava dragostei în floare.*

*Și-n trista seară cenușie,
Plâng pale flori înfiorate
Ce-n dureroasa agonie
Par niște sfinte torturate.*

Percepția muzicală a toamnei se constată și la Ion Pillat, a cărui predilecție specială pentru temă reiese și din alcătuirea unei antologii (*Poezia toamnei*, București, Viața românească, 1921):

*În toamnă singur a ieșit să-mi cânte la fereastră
Din vioară pe-o strună numai,
Trecutul, pierdutul în noaptea sihastră,
Cu zilele mortului mai.*

Un ciclu întreg din *Amăgiri (În toamnă)* constituie o adevărată monografie poetică. Este cântată aci singurătatea, trecutul, iubirea stinsă, dar și culesul viei, al fructelor, din nou localizare românească a inefabilului olfactiv:

*Tot mai miroase via a tămâios și coarna,
Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc...*

*Prin iarna din cămara zăvorâtă,
Se furișează cald miros de mere,
Readucând în vremea viscolită
A toamnelor trecute mângâieri.*

Uneori, prin surprindere, răsună din nou romanța eminesciană (*Cântec de toamnă, în Eternități de-o clipă*):

*Pe-al inimii gol
S-așterne domol
Durerea trecută cu frunzele moarte.*

Motiv absolut curent în poezia simbolistă (prezent și la Elena Farago: *Noiemvrie, O femeie trecută vorbește cu toamna*), poezia toamnei se va banaliza destul de repede prin repetiții și mai ales prin incapacitatea de a se reînnoi. Ideea pare a sugera un număr limitat de asociații, și, când parcurgi în serie poemele, totul se transformă într-o pastă uniformă, și parcă dai dreptate lui Emil Isac:

*Câți nu te-au cântat, câți nu te-au iubit,
Te veșnică veștejire!
Și atâtea cu tine-au veștejit!*

Dar poetul însuși recidivează, și descrierea continuă:

*Aducătoare de ceață și vânturi, de ploi și de jale,
Toamnă, ești tristă doamnă,
Că te plimbi pe-a veșniciei cale.*

*Aducătoare de tristeță și-ndemn de-a ne închide în casă,
Ești stafie ce stă la masă,
Ești zâmbetul de suferință-al gurii.*

Parcul gol, desfrunzit, la Mihail Cruceanu, „euforia toamnei”, la Al. T. Stamatiad, străzile triste-tăcute, pustii, melancolice, la Mihail Săulescu, încep să devină imagini stereotipe. Moartea viselor de vară de asemenea:

*Un vis țesut de vară se stinge-n toamna tristă
Și inima-i bolnavă și sufletul e gol...
Departe, zdrențuită, și flutură-o batistă,
Cum trece singuratic, neliniștit un stol...*

În acest anotimp, desigur gândul de evadare izbucnește cu și mai multă putere:

*Și ție și se pare că pleacă de la tine
Acele călătore spre alte zări mereu,
Spre alte țări, cu soare, spre vară, spre mai bine,
Și toamna asta tristă te-apasă tot mai greu...*

Vântul care geme, frunzele veștede, noaptea obscură ne întâmpină și la N. Davidescu. Poetul aduce totuși și o notă nouă. Toamna stimulează interiorizarea. Examenul de conștiință devine mai profund, și ratatul își descoperă întreaga dramă a nerealizării (*Paria în Inscripții*).

Și Bacovia apare copleșit de manieră: străzi pustii, acorduri de vioară, frunzișul smuls (*Note de toamnă*) în vârteje (*Toamnă*), sau care „sună-n geam frunze de metal” (*Monosilab de toamnă*), „amurg de toamnă pustiu, de humă” (*Amurg de toamnă*), „plumb de toamnă” și mai ales „amurg de toamnă violet” (*Amurg violet*). Culoarea obsedează pe Bacovia, care o introduce inevitabil în scenariu:

*În toamna violetă, compozitori celebri
Au aranjat un vas concert...
Pe galbene alei, poezii triști declamă lungi poeme...
E-o toamnă, ca întotdeauna, când totul plânge
Frumos și inert.*

Muzicalitatea are totuși un sunet particular, mai funebru:

*La geamuri, toamna cântă funerar
Un vals îndoliat și monoton...
— Hai să valsăm, iubito, prin salon,
După al toamnei bocet mortuar.*

Neliniștea este mai gravă, și „nervii de toamnă” ai lui Bacovia au o vibrație mai dureroasă. Ei se înrudesesc, în ciuda

deosebirilor de regim sufletesc, unul depresiv, altul jovial, cu fiorii lui Minulescu:

*O frunză veștedă și-așteaptă întârziatele visări...
O!... Neîntreruptă disonanță de schingiuri
Ce-ți dă fiori!...
O!... Nesfârșitele regrete abia șoptite!...*

Poetul face însă eroarea nu numai de a da toate explicațiile (toamna e „simbolul ideilor defuncte”), dar și aceea de a trata anecdotic (*Isprava toamnei*), uneori cu pigmentări erotice, de un mic echivoc voit:

*Octombrie – curtizană pală, cu obraji fardați
Și buze supte,
Octombrie – amanta celor care pornesc
Să nu se mai întoarcă,
Octombrie a poposit în parcul cu alei cotite
Și-nterupte
De visătoarele basinuri
Pe-albastrul – cobora – o barcă.*

Interiorizarea tremii (cu excepția lui Bacovia) este deci destul de deficitară în simbolismul românesc, autumnal s-ar zice în primul rând prin contaminare estetică.

Există în simbolism și un *spleen* de iarnă, și Stuart Merrill (*Spleen d'hiver, Poèmes*) îl evocă:

*Voici venir l'ennui nocturne des hivers
Et les neiges roulant au râles des tempêtes.*⁶⁴⁴

⁶⁴⁴ *sint venind plictiseala nocturnă a iernilor
Și zăpezile rostogolindu-se în vijelia furtunilor.*

Sunt obsesiile unui nordic care fuge spre sud, din intoleranță emoțională, și al nostru Traian Demetrescu va reține tocmai un astfel de moment:

*La nord, în țările ploioase,
Cu melancolice popoare,
Sunt visători ce plâng și sufăr
De nostalgii de soare...*

Această psihologie avidă de soare respinge tot ce o împiedică și între toamnă și iarnă nu va exista pentru ea nici o diferențiere. Poezia, incapabilă de deosebiri calendaristice precise, începe astfel să confunde în chip firesc anotimpurile depresive, identificându-le.

Fenomenul se observă și în simbolismul românesc, mai întâi la același Traian Demetrescu. Poetul intră în depresiune la croncănitul corbilor („cântec care dă fiori”) și contemplă iarna ca un spectacol lugubru:

*Coboară corbii-n pâlc de doliu,
Cernesc al iernii alb lințoliu,
Și, triști, de foame par învinși...*

Ninge! Ninge!... Alb e satul!...

Ninge!

*Ca un cântec de iubire
Soarele în nori se stinge...*

Ninge! Ninge!... Alb e satul!...

Ninge!

Corbii siniștri, infernali, fâlfâie și în poezia lui M. Cruceanu și, bineînțeles, în aceea a lui Bacovia:

*Trec corbii – ah, „Corbii”
Poetului Tradem –
Și curg pe-nnoptat
Pe-un târg înghețat.*

Decorul parcului simbolist devine iarna de o emotivitate și mai deprimantă:

*Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar;
Decor de deliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.*

În parc regretele plâng iar...

*Cu pene albe, pene negre,
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre.*

Priveliștea o descrie și N. Davidescu în *Sfârșit de toamnă* (Inscripții):

*Oh, după ce, ieri, cântul acidulat de ger,
Umflându-se-n scheletul copacilor, stătuse,
Din arbori frunze rare se desprindeau stinger
Și cu intermitența acceselor de tuse.*

Uneori senzația se transformă într-o adevărată teroare, și *Tabloul de iarnă* bacovian, pus alături de pastelul lui Alecsandri, pare *Masacrul inocenților* de Bruegel (cu pete de sânge pe zăpadă), lângă o cromolitografie cu sanie cu zurgălăi:

*Ninge grozav pe câmp la abator,
 Și sânge cald se scurge pe canal;
 Plină-i zăpada de sânge animal –
 Și ninge mereu pe-un trist patinor.*

Momentul cel mai pătrunzător din această poezie a toamnei este însă, fără îndoială, *ploaia*, ale cărei corespondențe simboliste sunt insistente și de prim ordin. Care cititor al lui Verlaine nu și-a amintit, la timpul său, de această *Ariette oubliée* (III) din *Romances sans paroles*?

*Il pleure dans mon coeur,
 Comme il pleut sur la ville,
 Quelle est cette langueur
 Qui pénètre mon coeur?*⁶⁴⁵

Ploaia sugerează lui Verlaine „plictiseală”, „dezgust”, „tristețe”, „suferință”, deci toate elementele *spleen*-ului. Acesta obsedează, din aceleași motive pluvioase, dar într-o formă și mai agravantă, pe Jules Laforgue:

*Le ciel pleut sans but, sans que rien l'émeuve,
 Il pleut, il pleut, bergère! Sur le fleuve...*⁶⁴⁶

Din această sferă provine, fără îndoială, și *Cântecul ploii*, din 1896, al lui Macedonskim, prezentat de poetul însuși drept o „imitație”:

⁶⁴⁵ *Plânge inima mea,
 Precum plouă în oraș.
 Ce este această langoare
 Care-mi pătrunde inima?*

⁶⁴⁶ *Cerul plouă fără scop, fără să-l miște ceva,
 Plouă, plouă, păstorii, peste ape...*

Plouă, plouă –
Plouă cât poate să plouă,
Cu ploaia ce cade, m-apasă
Durerea cea veche, – cea nouă...
Afară e trist ca și-n casă, -
Plouă, plouă.

Un adevărat verlainian este Mircea Demetriad, care-și ia
ca moto chiar celebrele versuri din *Ariette oubliée*:

Cum plouă pe șes,
Și-n inimă-mi plouă
În fire lungi, des,
Cum plouă pe șes.

Cu rece plânsoare,
Ce dor m-a pătruns
De inima-mi moare
Sub recea plânsoare?

Pur simbolistă, de nuanța nordică a lui Stuart Merrill, este
și această *Ceață* de Gh. Orleanu:

Depart-e-n țările de ceață, într-o cetate-episcopală,
Coboară seara mohorâtă în liniștea provincială.
Exil nostalgic, în odaie înfrigurat rămân sub lampă,
Singurătatea țese pânza, rembrandtiind ca-ntr-o estampă
O viață de imagini șterse: trecut de umbră și lumină.

.....
E toamna nordului, și ploaia pe copaci bate-n surdină,
E toamna gândului, și visul își frânge aripa și moare:
Afară plouă, plouă-n suflet.

Mi-e dor de soare!

Tema contaminează întreg cenaclul, între alții și pe Al. T. Stamadiad:

*De treizeci de zile, iubito, e ceață și plouă afară,
Și nimeni nu trece pe stradă și nimeni nu-mi sună la scară.*

În sfârșit, *Simfonia ploii* cântă și Cincinat Pavelescu (*Viața literară*, I, 42, 1906) și, în ultimă analiză, cu imperceptibile variațiuni, simbolismul românesc în totalitatea sa. Elena Farago evocă ploaia grea, apăsătoare (*În noaptea asta, în Șoaptele amurgului*). N. Davidescu reține lumina „înăbușită”, „bolnavă” a felinarelor în ploaie (*Noapte de toamnă, în La fântâna Castaliei*). La acest poet, prăbușirea morală este:

Visul unei zile ploioase și murdare.

D. Iacobescu asociază tema ideii de funerar:

*Biserica e rece ca o mină,
Afară plouă, plouă...
 prin porțile deschise,
Se vede cimitirul în ruină:
O baltă de pământ și foi ucise.*

Alteori, dezolări sumbre de toamnă:

*Cu lacrimi mari și repezi, sfârșitul toamnei plânge:
Se-ntunecă... și-n goana înfrigurate-i ploi,
Ca o hlamidă neagră cu pete mari de sânge
Răsare noaptea rece din tainicul noroi.*

Nostalgia erotică, la Emil Isac, este simbolizată prin aceeași ploaie abundentă:

*Plouă-ncet, de plictiseală,
Și asfaltul străzii-l spală.*

*Plouă-ncet și nu înceată...
Cum-aș vrea să văd o fată!...*

Ea cade, cu semnificație identică, și în poezia li Mihail Săulescu:

*Aș vrea să fim alături; și cât ești de departe!
Aș vrea să fii cu mine pe străzile deșarte,
În care ploaia cade, mereu, la nesfârșit...*

Efectul, obișnuit, de altfel, în întreaga poezie simbolistă, este recluziunea morală și dorul de evadare:

*Noaptea când e ploaie, sufletele noastre,
Dornice de soare și de zări albastre.
Cum se strâng de teama ne-nduratei ploi,
Păsările-n cuiburi –, sufletele noastre,
Dornice de soare și de zări albastre,
Noaptea, când e ploaie, se închid în noi...*

De aceea fiorii neliniștii sporesc în această singurătate, unde „sub cer de plumb” (imaginea apare concomitent cu Băcovia), trebuie să se producă ceva, un eveniment oarecare. Picăturile de ploaie sugerează pași:

*...Și plouă; și de-atâta ploaie
Pesemne e tristețea aceasta în odaie...
Pe ulițele strâmte simt pași ce bat mereu,
Sunt pași în orice parte, sunt pași în gândul meu!...*

*Și plouă, dar ploaia, o să stea, –
Și s-ar opri atunci cu toți la poarta mea
Și vor intra; și-atuncea eu voi putea să știu,
Cari sunt drumeții care străbat atât pustiu.*

Interpretul oarecum „clasic” al acestei dispoziții apăsătoare, cu tendință de adevărată putrezire sub ape stătute de toamnă, este însă Bacovia. Nu fără artificiu (întrucât ideea este foarte adaptabilă la efectele urmărite), poetul parcurge o întregă curbă a depresiunii, de la melancolie:

*Ce melancolie.
Plouă, plouă, plouă...*

vegetare „în umezeală grea”:

*Stau... și moina cade, apă, glod...
Să nu mai știu nimic,*

până la enervarea exasperată:

Oh, plânsul tălângii când plouă!

*Și ce enervare pe gând!
Ce zi primitivă de tină!
O bolnavă fată vecină
Răcnește la ploaie râzând...*

Atunci se produce izbucnirea în plâns:

*Oh, plouă, și tu gemi cu plâns de armonie...
– Tot altuia, de mine, aminte să-i aduc...
O, nu mai cânta armonie pribeagă, –
Că plâng, și nu știu unde să mă duc.*

În cele din urmă, descompunerea, putrezirea morală, devine inevitabilă:

*Va bate ploaia... și târziu, la geamul tău voi plânge-ncet...
Va rătăci alcoolizat, apoi, în noapte, un schelet, –
Nimic tu nu vei auzi din câte voi avea de spus...
În toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus.*

În schimb, o legătură mult mai amabilă întreține cu ploaie Ion Minulescu, poet care are facultatea de a da o notă jovială celor mai sumbre teme simboliste. El o invită politicoasă în camera sa:

*Mi-a bătut azi-noapte Toamna-n geam –
Mi-a bătut cu degete de ploaie...
Și la fel ca-n fiecare an
M-a rugat s-o las să intre în odaie,
Că-mi aduce o cutie de „Capstan”
Și țigări de foi din Rotterdam...
.....
Doamne! cum puteam s-o las să plece!*

Ploaia consolidează, așadar, prin contrast, satisfacții intime. Alteori servește de ilustrație a existenței mecanice, citadine, precum:

*În orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână,
Orășenii pe trotuare
Merg ținându-se de mână,
Și-n orașu-n care plouă de trei ori pe săptămână,
De sub vechile umbrele, ce suspină
Și se-ndoaie
Umede de-atâta ploaie,*

*Orășenii pe trotuare
Par păpuși automate, dat jos din galantare.*

Nu lipsește nici viziunea direct estetizantă:

*Plouă!...
În orașul nostru românesc
Plouă așa cum știm cu toți că plouă –
Plouă „gris” ca-ntr-o estampă japoneză...*

Sau simplu pretext pentru proza ritmată (*Strofe pentru ploaie, în Strofe pentru elementele naturii*).

Acest simbolist „degradat”, ca intensitate și semnificație, reduce întreaga emoție la un spectacol agreabil.

7. TEMELE SOCIALE

Raportate la volumul și varietatea temelor trecute în revistă, temele sociale n-au în simbolism nici aceeași pondere, nici aceeași abundență. Ele sunt în netă minoritate datorită, pe de o parte, tendințelor specifice curentului, pe de alta, unei anumite dificultăți de ordin „tehnic” și de structură. Multe din procedeele estetice simboliste sunt improprii tratării temelor sociale. Exprimarea conținutului lor cere de multe ori un limbaj poetic mai viguros, mai direct, mai puțin „simbolic” decât acela folosit în genere de simboलिști. Este ceea ce se observă și din faptul că unii poeți simboलिști ca afinități și formație, atunci când atacă totuși astfel de teme, ei trec la alte modalități de expresie decât cea pur simboलिstă, mult mai adecvate ideii sociale.

Cu toate acestea, temele sociale nu lipsesc în simbolism, asupra căruia lucrează, cum am văzut, orientări ideologice

divergente, curentul însuși, în esența sa, având o structură contradictorie, oscilantă. Departe de a fi izolat de lupta de idei a epocii sale, simbolismul participă la ea într-o anumite măsură. Conținutul său ideologic are laturi idealiste, metafizice, negative. Dar o deplasare și uneori chiar o răsturnare de poziții se constată nu o dată în simbolism, adevărată cutie de rezonanță poetică a ideologiei europene din perioada 1880-1920. Socialismul, și într-o măsură și unele ideologii progresiste burgheze, din cauzele sociale amintite, își exercită influența și asupra poeziei epocii. Acest fapt se verifică întru totul și în simbolismul românesc, a cărui integrare socială, deși intermitentă, este reală. Ea se traduce, în afară de unele aspecte ale „poeziei orașului“, și prin alte câteva teme de un conținut ideologic progresist netăgăduit.

Asupra soartei poetului în societatea burgheză poetul simbolist a început să mediteze încă de la primii săi pași în literatură. Semnalul protestului îl dă, incontestabil, Macedonski, a cărui ținută anticonformistă, antifilistină este vădită și permanentă. Poetul este în polemică declarată cu burghezul „burtă-verde“, a cărui ordine sociale și ideologică el n-o acceptă. Pe această revoltă se grefează la Macedonski o întreagă poezie a geniului damnat, condamnat să trăiască în mijlocul burgheziei, „tâmpite“, să scrie și să moară neînțeleș. Această temă nu este propriu-zis simbolistă, ci de esență romantică.⁶⁴⁷ Dar ea se transmite, constituie un bun al epocii, și C. Mille, la *Contimporanul*, în 1882, în *Unui poet decorat*, nu va schița o altă imagine a visătorului condamnat a trăi printre filistini. Simboliștii, datorită poziției lor sociale de mic-burgheză declasați, vor continua în stilul lor aceeași imagine a inaderen-

⁶⁴⁷ Deși Ov. Crohmălniceanu, recenzând lucrarea lui D. Micu *Literatura română la începutul secolului XX*, crede altfel (*Gazeta literară*, 29 octombrie 1964).

tei⁶⁴⁸. Ea conține o critică indirectă a societății burgheze, în care poetul este izolat, suferă, nu-și realizează idealurile, se ratează. Ideologia socialistă vine să dea unor poeți simbolști și mai multe argumente în această direcție.

Soarta poetului în mediul burghez preocupă îndeaproape și pe Tr. Demetrescu, în *Unui amic poet*. În poezia sa există și simbolul sufletului izolat al poetului, sub chipul *Florii de drum*. D. Anghel traduce în colaborare cu Șt. O. Iosif, în același limbaj semisentimental, semirevoltat, poemul *Camoens* (1909) al lui Frederick Halm, grefat pe aceeași idee a destinului nefericit al geniului. Tema este de esență romantică, dar dacă simbolștii o reiau, continuând-o, înseamnă că ea își păstrase aceeași semnificație și în societatea contemporană, devenită și mai dur burgheză. O poemă în proză, *Poetul*, de Emil Isac, evocare a boemei proletare, conține aceeași temă.

Uneori simbolștii discută condiția poetului în lumea burgheză în termeni direct sarcastici. Iată, de pildă: *Lumea mă face poet* de Iuliu Cezar Săvescu:

*Da! lumea mă face poet
Dar lumea e parcă nebună.
E oare un mare secret
Să fii trâmbițat de poet,
Când este și soare și lună?*

D. Karnabatt, reflex al întregii poziții a cenaclului macedonskian, este și mai tare (*Poemele visului*):

*Azi, poete, ești martirul
Unei lumi de idioți...*

⁶⁴⁸ În același sens, și D. Micu, *op. cit.*, p. 285.

Romanța marilor dispăruți de Ion Minulescu rezumă întreaga atitudine de protest a poetului simbolist, neînțeles, degustat și răzvrătit:

Noi suntem morți de mult...
 Voi ne-ați uitat –
 Și ne-ați uitat că nu ne mai vedeți.
 Dar no din umbra negrilor pereți
 Adeseori ieșim să vă-ntâlnim
 Și-n visurile noastre retrăim
 Ca și-n viață
 Cât-un vers ciudat
 Din marele Poem, pe care voi
 Ni l-ați plătit cu bulgări de noroi!...

Poetul și la N. Davidescu a venit cu „mesajul” său, dar opacitatea neînțelegătoare îl respinge:

Din țări necercetate de nici un călător,
 Veneam la ei cu daruri de gânduri și de forță,
 Și-n sufletu-mi asemeni luminilor de torță
 Ardeau puteri ascunse de mag triumfător.

În ochi purtam adâncuri de ceruri legendare
 Și-n cuget măreția furtunilor pe mări,
 Dar ei fugeau cu groază de-albastru-altor zări,
 Privind nebuni de spaimă furtunile pe mare.

Din tot ce le-adusesem nimic nu culegeau,
 Și-n mintea lor cuvântul meu tainic și feeric
 Murea ca o legendă pe valuri de-ntuneric,
 Legendă ce nici unii, orbiți, n-o-nțelegeau.

Sub acest aspect, simbolistii continuă tipica inaderență romantică la proza existenței și la spiritul burghez, făcută – atunci ca și acum – în numele „idealului“. Dovadă versurile lui D. Iacobescu:

*Idealism, o, zeu al omenirii,
Dormi răstignit pe Golgotha modernă;
Pe cer se-ncheagă seara cea eternă,
Se scutură în vale trandafirii.*

*Pe noi, apostoli triști ai legii tale,
Ne fură valul forțelor brutale, –
Dar, zeu opus, noi nu te vom uita.*

*Din calea veșnicei metamorfoze,
Pios culegem ultimele roze
Și-n taină le zvârlim spre umbra ta.*

Cazul său este cu deosebire interesant, deoarece în *Quasi* se observă foarte bine cum starea de spirit pur simbolistă (langoare, melancolie, *spleen*) duce în mod inevitabil la asociații critice, de ordin social:

*Sunt obosit, o, doamnă, și putred ca un veac
Ce, îngrășat cu aur, cu fard și cu minciună,
Tânjește melancolic și-așteaptă să spună,
Simțind că-l stăpânește o boală fără leac.*

Dacă raportăm această atitudine, nu numai neconformistă, dar și direct protestatară, la resemnarea lui St. O. Iosif, de pildă, din *O viață*:

*O, eu n-acuz pe nimeni de-această nedreptate!
Nu osândesc pe nimeni...*

ne dăm imediat seama că simbolistii se aflau pe o poziție mai înaintată decât aceste abdicări și conformisme, destul de curente în aceeași perioadă.

O viziune critică a orașului burghez vine adesea să întregască evocările citadine ale simbolismului. În *Neurastenie*, din *Caleidoscopul lui A. Mirea*, tonul este mai mult ironic pentru zgomotul de bălci, pentru afișele pestrițe lipite peste tot, spectacol trivial prin definiție. Plictiseala duminicală scoate, în schimb, accente ironice, acide, lui N. Davidescu. Eroul din *Eterna duminică* este micul târg provincial, placid și stupid, cu burghezi filistini imbecilizați:

*De peste tot, în chip de renunțare,
O neștirbită liniște străbate
Prin tablele obloanelor lăsate
Cu o tăcută binecuvântare*

*În pacea aceasta de eternitate,
Un pension de fete la plimbare
Se duce ca o exemplificare
Prelung-ă a ulițelor întristate.*

*Prin geamurile unei cafenele
Un domn bătrân se uită după ele
Cu o privire de vițel cuminte;*

*Și-n vreme ce, prin gol, fără-ncetare
Pământul se-nvârtește înainte,
Un chelner își aprinde o țigare.*

Nu lipsește nici satira „tânărului modern“, de extracție urbană, blazat, cinic, pseudosimbolist din simplă poză, creionată fugar de D. Iacobescu:

*Privesc cum spleenul viața mi-o mănâncă,
Fumez, flirtez, mă plimb și casc mereu.*

S-ar părea totuși că poetul simbolist se distrează, deși sentimentul este de dispreț și superioritate morală, uneori și de ironie pentru mediul provincial, ca la B. Nemțeanu (*Trenul Crasna – Huși*). În schimb, la același poet (*Galații, Stropi de soare*) și mai ales la Bacovia, revolta pentru orașul burghez este exprimată în forme neacoperite:

– *Cetate – azilul ftiziei –
Nămeți de la pol te cuprind...
Cetate, azi moare poetul
În brațele tale tușind...*

Prin generalizare și în prelungirea ideii romantice de „geniu“, poetul izbucnește cu disperare amară:

*O, genii întristate, care mor
În cerc barbar și fără sentiment.*

Acest mediu al ftiziei proletare, simbolist prin atmosfera apăsătoare, dar critic prin conținut ideologic, formează unul din filoanele poeziei lui Bacovia și de fapt a întregii laturi sociale a simbolismului.

Sub influența experiențelor directe de viață și în același timp a ideologiei socialiste, se conturează la un grup de poeți simbolști, mic-burgezi declasați sau semiproletari, o poezie la început de nuanță umanitaristă, apoi cu tensiune socială evidentă, de ordinul revoltei proletare directe.

Cu ecouri din Fr. Coppée și E. Manuel și mai ales sub înrâurirea socialismului, Traian Demetrescu va fi într-o zonă a operei sale un adevărat poet al nedreptății și al suferinții pro-

letare, al exploatării și mizeriei. El evocă durerea muncitorului „când îl sfâșie frigul“, contradicțiile sociale, privilegiile de atelier crunt, în *Proletarii*. Această poezie umanitaristă, sentimentală, nu este simbolistă, dar ea reprezintă prima interferență de ordin social în simbolism, la o fază când curentul însuși nu se afla decât într-o perioadă de cristalizare. Aceste teme coexistă, cum am văzut, cu o serie întreagă de alte motive, de aceeași culoare sumbră, depresivă, cu care se învecinează prin același izvor sufletesc și neaderență practică la societatea existentă.

Un fenomen identic se constată și la Petică, în faza sa socialistă, când face și el o poezie a „dezmoșteniților“, a „umiliților“, contemplați la fel sub aspectul funebru, o dată a unei înmormântări proletare în ploaie:

*De ce cântecele toate
Îmi sunt pline de jale?
Pentru c-am pus durerea
Întregii lumi în ele!*

O serie întreagă de proiecte numai schițate, rămase în manuscrise, conțin atacuri împotriva moralei servile, burgheze, a corupției politicianiste, a capitalismului afacerist. Intenționa să scrie un roman cu titlul *Lucrătorul*, un altul *Revoltații*. În unele ar fi voit să evoce figuri de intelectuali neconformiști, neînțeleși, care se vor întâlni cu socialismul. Părăsirea socialismului de către Petică face ca nici una din aceste teme să nu se dezvolte.

O sinusoidă ideologică destul de tipică pentru oscilările și contradicțiile epocii simboliste oferă și unele aspecte ale operei lui Emil Isac, simbolist pe o latură, socialist pe alta, printr-o alternanță a inspirației consolidată tot mai mult în sens social de evenimentele din 1907-1908, când scrie *Rugăciunea*

robilor, *Plugarul român, Boierul român, Sinistru clopotele...* În același timp, simbolismul revine cu temele sale curente (flori, toamnă, nostalgie), dar, din nou, sentimentul social ră-sare puternic, atunci când poetul evocă *Muncitoarea* în „zdrențe negre“, „zdrențe hâde“, care plânge în timp ce coase, sau cântă copiii de proletari, *Copii săraci*, deveniți lucizi prin suferință:

*Copiii săraci, care nu s-au săturat
Niciodată,
Care numai au plâns, au tușit și au măturat
Ziua întreagă, seara întreagă;
Copiii săraci, pe care soarta n-a uitat
Să-i bată
Și pe care nimeni nu i-a săturat,
Copiii săraci s-au deșteptat.
Azi, da... Dar vine mâine
Lanț greu, ori albă pâine,
Să ne aducă mâne,
Ori să murim în sânge...
.....
Copilul azi ne plânge,
Dar mâne lanțu-l frânge...*

Expresie a ideologiei „energiei“, a forțelor vitale, este într-o oarecare măsură poezia muncii lui Mihail Săulescu, dar structurată socialist, întrucât ideea de viitor justițiar, de transformare socială, este peste tot infuză:

*Munciți, luptați, iubiți!
Aș vrea să știu eu cine,
Când voi visați mai fericiți,
Când voi zburați spre ce e tot mai bine,*

Va spune că mu-i bine

Nici să munciți – nici să luptați – nici să iubiți!...

Evocarea gesturilor fundamentale, rituale ale muncii exprimă aceeași idee (*În eternitate, Viața*), peste care socialismul vine să dea sens și speranță:

Și toată munca asta era o sărbătoare,

Lucrați, cu disperare de viața viitoare,

Sperând că viața asta va deveni mai bună!

Este și ceva tipic „simbolist“ în priveliștea acestei umanități exploatate. *Fetele noastre de fabrică* au paloare și gesturi automate, par figurine într-un decor trist. *Copii de moți pe străzile din Cluj* sunt la fel „și palizi, și timizi, și triști“. *Sirena fabricii* sună obsedant („sună, tot sună...“), ca un simbol al unei fatalități sumbre. Contemplând aceste priveliști, poetul simbolist își simte nostalgia mutată în revoltă, și tendința de schimbare a acestui regim de viață, sau măcar de înlăturare a lui prin evaziune, ia forma ideii de viitor, care va îndrepta toate aceste stări de lucruri. În acest moment, revolta sentimentală sau abstractă simte nevoia cristalizării, și ideologia socialistă, oferind o soluție, vine să consolideze tocmai această dispoziție. Într-o poemă ca *Viitorul* infiltrația ideologică devine foarte precisă:

Toți oamenii ies la poartă,

Cerul e roșu...

Plâng toți. Și râd și blestemă toți.

Arde. Arde.

Ori renaște lumea moartă.

Cerul arde și zeii pier toți,

Vine un nou soare...

Vine o dimineață mare...

Mizeria, exploatarea, văzută la fel prin personificare („ca un latifundiar român!“), ține neîndoielnic din același izvor de inspirație:

O! neîndurătoarea mizerie din lume!

În prețuia intrării în război, în 1915, mulți simbolişti participau intens la evenimente, și fondul lor ideologic suferă transformări considerabile. Din simbolism ei păstrează doar unele idei poetice și forme de expresie. La Mihail Cruceanu, surprindem tocmai un astfel de moment tipic de interferență. Proletarii contemple vitrinele luxoase. O clipă ideea de evaziune simbolistă pare să se furișeze. Dar ea este repede convertită în sens social (*Vitrinele luxoase*, în *Altare nouă*).

*Dezrobiți de suferințe și privind plin de uimire,
Cu nesaț, sublim lumina ce ne fură și ne-mbată
Și trăim o clipă-n lumea de atâtea ori visată,
Fără robi și fără lanțuri, ca o vie închipuire.*

Și mai caracteristic pentru acest proces de parțială și intermitentă restructurare a simbolismului este cazul lui Bacovia. La acest poet, suprapunerea de teme nu se face numai în cuprinsul aceluiași volum dar uneori chiar și în aceeași poezie. Peste imaginea burgheziei în „amurg“, amestec de lux, desfrâu și muzică de viori sentimentale, vin să se adauge reflexiunile „filozofului proletar“ („eu eram“ va declara ulterior poetul⁶⁴⁹), care notează în „cartea vremii“:

*Greve, sânge, nebunie,
Foame,*

⁶⁴⁹ E. Jebeleanu, *Cu poetul despre viață și altele* (G. Bacovia la 65 de ani), *Veac nou*, nr. 42, 21 septembrie 1946, p. 8.

*Plânset modial...
Pe când lasă-amurgul flăcări
Pe-un final ce se anunță
Pe-un decor miliardar...*

Serenada muncitorului (1914) este direct revoluționară, constituind un moment important în mersul ascendent al poeziei socialiste:

*Eu sunt un monstru pentru voi,
Urzind un dor de vremuri noi,
Și-n lumea voastră abia încap...
Dar am să dau curând la cap.*

*O, dormi... dar voi urca spre soare
În zbor sublim de-aeroplan...
Cu vise dulci, burghez tiran:
E aurora-ngrozitoare...*

Din simbolism n-a mai rămas aproape nimic, decât doar persistența ideii muzicale:

Cânt serenada cea din urmă.

Disputând mereu termenul individualismului mic-burghez, atât de accentuat uneori în simbolism, ideea solidarității își face și ea drum în această poezie, ori de câte ori socialismul lasă urme. Încă de la Ștefan Petică se puteau observa astfel de orientări, care nu mai păstrau din simbolism decât cadrul vespéral, cețos:

*Ceva din mine în uliți, în ceață-nhorbotate,
Ceva din mine umblă pribeag pe înnoptate,*

*În negre mahalale umile și sărace,
Ceva din mine – alături de bolnavii lor zac.*

Nu o dată stările de reclusiune, de izolare, cu melancoliile lor copleșitoare, ajung la saturație, și am văzut cum simboliștii percep uneori aceste realități sufletești cu neplăcere sau ca o adevărată boală. Singurătatea este suferință. Solidarizarea, în schimb, reprezintă viață, sănătate, și D. Anghel, o dată, într-o schiță simbolică (*Două glasuri, în Steluța*), evocă tocmai o astfel de situație. Soldatul rănit, pierdut, rămâne în viață doar atât timp cât tânguirilor sale un alt glas, necunoscut, le răspunde din depărtare. Viața părea „cu puțință” doar pe durata vaietului din necunoscut. Este de fapt o parabolă al cărei sens exprimă atât suferința existenței izolate (pesimism, individualism, simbolism metafizic), dar și necesitatea solidarizării, chemarea vieții, forța vitală pe care și-o transmit semenii (solidarism, socialism). Dezvoltându-se, această idee ia la Mihail Săulescu forma intuirii sufletului colectiv, al „mulțimii”.

*Iar suflet e mulțimea de forme ce tresare,
Din noapte și lumină, fantastic și barbar;
Iar suflet e mulțimea de glasuri și de vise,
Ce se înalță grele și cu aripi deschise,
Câtând ca să cuprindă, cu-o-ntindere-nălțimea
– Atuncea când, în noapte, visează greu Mulțimea.*

Alte reacțiuni de ordin ideologic vin să se alăture temelor critice și sociale. În simbolism, unde nu există decât puțin sentiment religios, creștin (*Sagesse* de Verlaine este o excepție), poziția poetului nu este numai una de indiferență, ci uneori și de ironie sau de sarcasm.

Un ciclu de poezii de Ion Minulescu, *Liturghii profane*, dau măsura acestei atitudini laice, sceptice, antireligioase.

„Clopotele“ strecoară doar „mângâieri deșarte“, sunt glasul „profeților ce mint“. Printre ei, în primul rând, Dumnezeu, idee total bagatelizată. Oamenii sunt copiii săi „din flori“ (*Rugă pentru mântuirea copiilor din flori*). Poetul se simte înclinat să cinstească „cu-o halbă pe bunul Dumnezeu!“. Toate *Strofele pentru cel de sus* (1930) sunt net la antipodul gândirismului, cu care polemizează nu numai indirect, dar și străveziu, ca în *Pastel profan*, adevărată parodie a vieții monahale:

*În pridvorul mănăstirii e noroi
(Fiindcă maicile nu umblă cu galoși),
Și de-atâtea câmpenești cucernicii
Sfinții par sătui...
Și somnoroși,
Cască-n ritmul sfintei liturghii...*

Orientarea antimistică și anticlericală la poet era însă mai veche, căci, încă din 1908, *Liturghiile profane* conțineau aver-tismente ca acestea:

*O, nu te-apropia de Mănăstire,
Căci crucea ei
Și negrile-i zidiri
N-adăpostesc nici pace,
Nici iubire...
O, nu te-apropia de Mănăstire
Căci clopotele care sună-n turlă
Sunt haitele de lupi flămânzi ce urlă!...*

În orașul „cu trei sute de biserici“, între mulțimea mistificată și casta clericală se dezbate un întreg proces:

*Preoții-mbrăcați în negru ca și ciocli,
De trei ani,*

*Încruntați privesc mulțimea albă adunată-n stradă –
Preoții-mbrăcați în negrul păsărilor mari de pradă
Tremură când văd mulțimea răzvrătită de trei ani!...*

Unde-i sfântul?

Unde-i sfânta fără nume?

Să ne spună

Pentru cine sună-ntruna clopotele de trei ani?

Cui trimitem noi atâtea lumânări

Și-atâția bani?

Unde-i sfânta iertătoare de păcat?...

Să ne spună...

Și prin stil și prin idee poezia este net de factură nu numai simbolistă, dar și simbolică pentru conflictul rațiune-religie, popor-cler. Astfel de atitudini antireligioase în poezia simbolistă a epocii sunt puține.

*

Aruncând o privire îndărăt asupra totalității temelor simboliste, câteva constatări se desprind cu ușurință.

Interpretate și disputate în sensuri diferite, motivele de inspirație ale acestei poezii relevă nu numai un echilibru, dar chiar și o relativă superioritate a temelor viabile asupra celor depășite, perimate, cu implicații negative.

Propriu-zis iremediabil inactuale apar, azi, în majoritatea lor doar temele evaziunii, „nevrozele” și „misterele”. În schimb, în lirismul simbolist, poezia vitalității, a orașului și a naturii, pe lângă unele estetisme și poze convenționale, există în mod incontestabil și zone viabile compacte. Frecvența lor este revelatorie pentru orientarea generală a curentului.

În această privință, examenul temelor duce și la o altă concluzie. Imaginea symbolismului ca pură poezie a „evaziunii” nu corespunde adevăratei fizionomii a acestui curent lite-

rar. Formele „evaziunii“, cum s-a putut constata, nu sunt nici exclusive, nici cultivate în mod extravagant. Raportate la totalitatea motivelor și ideilor poetice simboliste, ele se dovedesc a fi în minoritate.

Adevăratul punct slab al tematicii simboliste stă în altă parte, și anume în înclinarea spre stereotip, manieră și monotonie, poate viciul de bază al curentului. Universul simbolist este limitat ca note fundamentale, iar acestea – destul de puține – sunt tratate, în genere, *ne varietur*. Simbolurile corespundențele, imaginile-cheie se repetă mereu, uneori până la sașietate. Din această cauză o lectură prelungită a poeziei simboliste anemiează sufletește, obosește, și în cele din urmă plictisește.

Limitarea și stereotipia temelor atrage după sine și o anume îngustare a percepției vieții. Viața nu este absentă în poezia simbolistă, dar nici reflectată în totalitate. Aspecte importante ale universului liric, moral, social sunt ignorate, cu toate infiltrațiile de ordin ideologic, înaintat, care sunt evidente. A urmări prin simbolism drama omului în profunzimile sale, cu toată introspecția destul de acută a suferinții în izolare și nostalgie, nu este cu puțință.

Aceeași observație și pentru dimensiunile și crizele vieții sociale burgheze, pe care simbolistii le sondează, le pun uneori în lumină, prin interferare, dar cu intermitență. Când poezia socială se consolidează definitiv, simbolismul ca modalitate practică dispare.

În sfârșit, față de programele și intențiile ideologico-estetice ale simbolismului, temele rămân uneori în urmă ca realizare. Ele sunt ceva mai reduse, mai sărace și mai palide decât anticiparea lor teoretică. „Practica“ simbolistă, așa cum apare ea examinând catalogul temelor, relevă deci o anume insuficiență și incapacitate de traducere în imagine a ceea ce în „teorie“ era limpede și recomandat cu precizie.

V. „TEHNICA“ SIMBOLISTĂ

Respingând carențele până la un punct formaliste ale simbolismului și bazele ideologice ale acestei tendințe, nu trebuie totuși pierdut din vedere un fapt esențial. Poeții simbolști, în măsura în care fac – efectiv – artă literară, rezolvă probleme specifice de „măiestrie“ artistică. A vorbi despre curente *literare* și a nu examina *procedeele literare* ale scriitorilor respectivi reprezintă o lacună serioasă și propriu-zis un nonsens. Dar ea se evită acordând atenția cuvenită „măiestriei“ artistice, respectiv „capacității de a crea imagini individualizate, de a da ideii expresia specific artistică“⁶⁵⁰. Numai din această perspectivă unitatea dialectică dintre conținut și formă poate fi apreciată în mod just, și aceasta nu numai în cazul curentului simbolist, dar și al oricăror altor formule literare.

O astfel de cercetare este cu atât mai necesară cu cât unele din procedeele „tehnice“ ale simbolismului sunt calificate pe nedrept „formaliste“. Altele sunt prezentate ca „specifice“ simboliste, când în realitate nu este de loc așa. În sfârșit, o categorie însemnată de procedee n-au fost puse încă suficient în lumină, deși numai ele ne pot documenta asupra formelor particulare ale măiestriei simboliste propriu-zise. Or, analiza trebuie să se îndrepte mai ales în această direcție atunci când

⁶⁵⁰ Silviu Iosifescu, *Măiestrie și meșteșug, Probleme actuale ale literaturii realist-socialiste*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 53-54.

urmărește sublinierea elementelor cu adevărat specifice ale simbolismului.

Un prim grup de observații privesc procedeele mănuirii *simbolurilor*, figură poetică, precum știm, de loc tipic „simbolistă“, dar tratată uneori de poeții simbolști într-un mod aparte. Sensibilizarea prin imagini a acestor simboluri variază de la simpla comparație, până la metafora complexă de ordinul „corespondenței“.

Pentru ceea ce s-ar putea numi simbolism elementar, plan, poezia lui D. Anghel oferă cele mai bune exemple. La el, „limbajul“ florilor este limpede; ele sunt simple embleme pentru „ideile“ de melancolie, puritate, amintire etc.:

*...În trandafiri cu foi de ceară,
Trăiesc mâhnirile și plânge norocul zilelor de vară.*

*Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint
Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi de mărgărint,*

Ah, amintirile-s ca fulgii rămași uitați în cuiburi goale!

Oricine constată aspectul tradițional al acestui mod de comparație, „măiestrie“ eficientă, dar elementară, de loc specific simbolistă. Este, de altfel, de observat că în cuprinsul simbolismului românesc D. Anghel reprezintă unul dintre poeții cei mai săraci în comparații și metafore, fiind în același timp cel dintâi simbolist român care are grijă să ofere cititorului cheile. *Moartea narcisului* constituie un exemplu tipic de traducere a dicționarului poetic:

*E magul amintirii, cu lampa lui albastră,
Ce s-a trezit și scrie în urechea lui scriptură,
Din tot ce e acuma și toate câte fură,*

O jalnică poveste, ce seamănă cu-a noastră.

Metoda este foarte răspândit în simbolismul românesc, și peste tot întâlnim explicații, printr-o fugă de ermetism și de obscuritate care bate la ochi. Al. T. Stamatiad evocă *Templul iubirii* cu intenția precisă, mărturisită, de a exprima caducitatea dragostei:

*Căci templul se preface cu-ncetul în ruină;
Trecut-au ani, și totuși ruina o contempla.*

La Ion Pillat apare la un moment dat imaginea *Copilul ce-a dorit privighetoarea*. Iată acum și traducerea:

*Gândește-te că poate te iubesc
Copilul ce-a dorit privighetoarea.*

Minulescu scrie o romanță a *Tinereții* și la sfârșit pune și el punctul pe i:

*Și-acum,
Cred c-ați ghicit cine era
Necunoscuta care se vindea...
Era chiar tinerețea mea!...*

În *Ultimă oră*, ne lovim de aceeași manieră. Ba în *Echi-nox de toamnă* apare chiar explicația didactică:

E simbolul idilelor defuncte.

Mai complexă este tehnica sensibilizării simbolului prin imagini care se dezvoltă unele din altele, în joc asociativ. Petică, de pildă, este plin de comparații, și, de multe ori nici el

nu se poate elibera de particula „ca“. Dar comparația nu mai este pivotul poeziei, care se construiește pe aglomerări de imagini convergente.

Iată un exemplu. Poetul vrea să evoce melancolia sumbră, apăsătoare, a fecioarelor „împovărate de-a viselor tortură“, și atunci el se oprește la imaginea viorilor care tac subit, enigmatic, în noapte (*Când viorile tăcură*). Imaginea viorii se continuă cu aceea a „arcușurilor albe în noaptea solitară“, apoi cu aceea a strunelor, „flaute de aur“ etc. Rezultatul este o reușită sinteză imagistică, ce poate părea uscată la examenul anatomic, dar a cărei punere în pagină, la lectură, transmite o reală vibrație. *Romanța Soarelui* de Ion Minulescu ilustrează aceeași tehnică a simbolisto-metaforică (dar cu tendință de stereotipie) de a scoate cât mai multe sensuri și a stabili cât mai multe asociații posibile dintr-o imagine-cheie:

*Dau fluviilor grații de reptile,
Dau mărilor priviri fosforescente,
Iar munților din zare, aspecte de gorile,
Și brazilor, pe coaste, poziții indecente.*

*Dau fructe noi smochinilor uscați.
Dau bronzului figură omenească etc.*

Există și un alt mod de a dezvolta simbolul, prin aglomereare de imagini de același tip, în care simbolul devine un fel de scenariu imagistic, tratat în sine, descriptiv. O astfel de modalitate este însă prielnică alunecărilor formaliste, deoarece sensul ideii se pierde.

În această situație, poezia simbolistă ezită între două soluții, și opera lui N. Davidescu, pentru a cita un exemplu, este plină de fapte concludente. Or, poetul simbolist își aduce aminte de ideea de bază și are grijă, în final, să precizeze sen-

sul simbolului, și atunci, întrucât toată sforțarea s-a consumat în evocarea imagistică, ideea pare lipită (caz tipic de lipsă de măiestrie); or, el construiește de la început poezia pe asimilarea și identificarea paralelă a imaginilor-simbol cu „ideea” respectivă, și atunci versurile degajă un sens infuz, perceptibil, din capul locului. Astfel, prințesele stilizate, preraphaelite, sunt iluziile (*Viziune*), „sufletul meu e strania țară” (*De profundis*, în *Inscripții*), dar primul procedeu este mai frecvent. N. Davidescu evocă, de pildă, o priveliște de prăbușire cosmică, plină de efecte literare, și ai tot timpul impresia că atenția este îndreptată exclusiv în această direcție. Când, deodată, vine precizarea: „E visul unei zile” etc., și atunci atmosfera se împrăstie. Vastele perspective cosmice sunt rupte printr-o schimbare bruscă de registru: a apărut fără veste enunțarea ideii, traducerea pe loc a simbolului. Nu totdeauna un asemenea contrast este fericit, și adevărata măiestrie simbolistă îl evită.

La Ion Minulescu, procedeul aglomerării imagiste ia uneori un caracter aproape mecanic, de emisiune în serie. Poezia *Ecce Homo* (*Românțe pentru mai târziu*) și altele se bazează numai pe enumerarea de metafore-definiții:

*Eu sunt o-mperechere de straniu
Și comun,*

*Eu sunt o cadențare de bine
Și de rău,
De glasuri răzvrătite,*

*Eu sunt o-ncrucișare de forțe
Și trompete,
De leneșe pavane
Și repezi farandole.*

*În craniul port Imensul, stăpân pe Univers,
Și-n vers, voința celui din urmă Ne-nțeles!...*

Luna apare „în noaptea” ca un „cap de mort”, ca un „ghem de sfoară”, apoi ca un „chihlimbar”; galerele sunt trei tovarăse de lupte, „trei sicriuri profane” etc. Aceste procedee, care denotă maniera, constituie elemente de rutină nu și de măiestrie poetică simbolistă propriu-zisă.

Când expresia simbolului se bazează pe imagini de senzații asociate, de conținut diferit, avem de-a face cu binecunoscutele *corespondențe* simboliste. Ele au la bază tendința explorării și lucrări simultane asupra mai multor simțuri, și tot talentul poetului constă din capacitatea de a face aceste corespondențe acceptabile pentru sensibilitate și imaginație prin suprapunere sau, cum preferă alți esteticieni, prin „unificare”⁶⁵¹. Procedeu, cu toate teoretizările sale, nu cunoaște în simbolismul românesc o dezvoltare amplă. Ba s-ar putea spune că, prin Anghel, ideea de „corespondență” se întoarce de fapt la banala și tradiționala comparație:

*Ca nalba de curat eram, și visuri de argint
Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi de măgărint,
Și dulci treceau zilele toate – și – arar dureri dădeau ocoale...*

Adevăratul promotor al corespondențelor, care este Macedonski, practică uneori echivalențe melodice și coloristice în spiritul programatic al simbolismului:

*Pe ritmuri persane, în strofe – așezate,
Melodic, coloarea, coloarei răspunde...*

⁶⁵¹ Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 78.

*De flăcări, de aur, pembe, argintate,
Nebună orgie de roze oriunde.*

*Dar sânge ce curge din nori
Înalță fanfare de goarne.*

Am spus „programatic“, și nu „autentic“, deoarece adevăratele „corespondențe“ simboliste, provenind din confuzii de percepții emoționale, n-au în esența lor nimic deliberat, nimic expozitiv în desfășurarea lor, cum adesea în simbolismul românesc se întâmplă. Este un capitol unde „tehnica“ acestui curent nu atinge culmi de virtuozitate, deoarece alăturarea de imagini se face în mod oarecum deliberat, nu genuin, spontan, cum recomandă esența esteticii simboliste. Examinat sub acest raport, petică este mula mai „simbolist“ decât Macedonski și mulți alții, posteriori, deoarece la el olfactivul și muzicalul se interpătrund imprevizibil prin simplul joc al asociațiilor poetice:

*Puțin parfum în umbra lină,
Surâsul florilor de seară,
O rugăciune – abia șoptită,
Un vis pierdut în noaptea clară,*

*Viori care-au tăcut pe n-așteptate
Își plâng cântarea lor neisprăvită.
Grăbiți-vă! Din florile uitate
Curând s-a stinge vraja tăinuită.
Viori care-ați tăcut pe ne așteptate.*

Notarea sinesteziilor relevă măiestrie în măsura în care asociația imaginilor capătă semnificație morală, dezvăluind un sens simbolic al universului. Dar, de cele mai adesea, simbo-

lismul românesc le cultivă. În primul rând, pentru aspectul lor pictural – sugestiv, ceea ce scoboară procedeul cu o treaptă. Într-o viziune ca aceasta, a lui Bacovia, nu există nici o preocupare de cunoaștere, ci numai de decor și atmosferă:

Primăvară...

O pictură parfumată cu vibrații de violet...

A lega ideea de funebru de culoarea neagră, a toamnei de violet, melancolia de galben ș.a.m.d., constituie desigur „correspondențe“, dar elementare, un fel de „cod“ poetic, care se transformă repede în convenție și manieră. La acest capitol, Bacovia se arată destul de stereotip, cu o invenție imagistică minimă. Înclinăm a vedea în sinesteziile lui Minulescu (de altfel extrem de puține) o spontaneitate ceva mai accentuată:

De ce-ți sunt ochii verzi, culoarea wagnerienelor motive?

Sau:

Într-un amurg de toamnă orchestrală,

În violet,

În alb,

În roz,

Și-n bleu.

Dar nu-i mai puțin adevărat că oricât s-ar ambiționa poezia simbolistă, prea multe și surprinzătoare combinații de senzații nu se pot inventa, întrucât peste cele cinci simțuri fundamentale (să zicem zece, cu cele interne) nu se poate trece. Sinesteziile oferă posibilități intrinsec limitate, și toată abilitatea poetică constă nu din permutări și înlocuiri de senzații, ci din conexarea lor într-un raport inedit. De aceea, a asocia

imaginea muzicii cu senzația olfactivă a devenit de la Baudelaire încoace o corespondență destul de banală, și F. Aderca, între alții, o reeditează:

*Unde-i mâna care să dezlănțuie
Muzica prin aer, palpitând parfum.*

Mai originală este suprapunerea culorii peste miros, ca la Al. A. Philippide:

*Un brad bătrân mormăie în barbă
Că i-au furat culoarea-n miros nucii.*

Dar, încă o dată spus, acest gen de „simbolică”, fără mari perspective în față (deoarece nu poate depăși un număr dat de combinații), pune grele probleme de măiestrie simbolismului, rezolvate mai totdeauna în spiritul unei noi convenții, proprii modalității specifice a curentului.

Această transpoziție de senzații ne ajută să înțelegem și mai bine dimensiunile „realismului” poeziei simboliste. Așa cum s-a și observat, simbolismul prezintă nu numai tendințe descriptive⁶⁵², de tip obișnuit, tradițional, dar și fenomene de reflectare poetică, „în zigzag”, a realității. Un caz particular al acestui tip de reflectare este tocmai „corespondența”. Nu este natura, uneori, toamna, „violetă”? Amestecul de afluxii, de arome, nu are în el și ceva „muzical”? Dacă există monumente arhitecturale care „cântă”⁶⁵³, de ce n-ar exista și peisaje

⁶⁵² G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Fundațiilor, 1941, p. 609.

⁶⁵³ Paul Valéry, *Eupalinos*, 7-e éd., Paris, Gallimard, p. 35. Observație identică și la G. Călinescu, *Arhitectură și muzică*, *Contemporanul*, 20 decembrie, 1963.

„muzicale“? Metaforele citate nu spun ceva despre *esența* fenomenului sau obiectului în cauză?

Aceste reprezentări ar fi antirealiste, pur subiective, dacă imaginea realității în poezia simbolistă s-ar reduce numai la astfel de notații, într-o organizare pur arbitrară. Dar dacă pentru a da o prezență mai accentuată caracterului tipic al imaginii, poetul utilizează uneori și astfel de asociații, impresia de realitate nu se sfârșimă, ci, dimpotrivă, capătă adâncime și sugestivitate. Formalism înseamnă cultivarea în gol a simbolurilor și imaginilor – corespondențe, ca simple fragmente autonome, dispartate. Dar când acestea sunt subsumate unei impresii realiste fundamentale (singura care are, de altfel, și priză asupra conștiinței), fiecare percepție reflectând un aspect parțial al realității, combinarea și sinteza lor este oricând posibilă și evadarea din sfera realității nu se produce niciodată. Bazele filozofiei marxiste confirmă întru totul această constatare:

„Întrucât reprezentările nu sunt legate de prezența senzației în momentul respectiv, ele au o independență relativă și pot fi îmbinate arbitrar în minte unele cu altele. Imaginația omului poate îmbina elementele celor mai diferite reprezentări, create pe baza senzațiilor și percepțiilor care au existat cândva, dar, în ultimă analiză, toate aceste elemente sunt reflectări ale realității obiective“⁶⁵⁴.

Dacă psihologia științifică, materialistă, recunoaște realitatea obiectivă a corelațiilor senzațiilor, care pot să meargă până la reflexe condiționate⁶⁵⁵, poezia simbolistă (și nu numai ea), care reflectări uneori prin mijloace imagistice concret-senzoriale tocmai astfel de fenomene, nu poate să depășească nici ea condiția normalității. În esență, avem de-a face „cu prima treaptă a spiritului omenesc, în procesul său de genera-

⁶⁵⁴ Bazele filozofiei marxiste, București, E.P., 1960, p. 192.

⁶⁵⁵ *Tratat de psihologie experimentală* sub redacția Al. Roșca, București, Ed. Academiei, 1963, p. 49-59, 255-262.

lizare a datelor experienței pe bază de asemănare“, „temelia tuturor operațiilor de generalizare ale inteligenței“. Se-nțelege atunci că: „metaforele n-ar fi posibile dacă între diferitele aspecte ale universului n-ar exista asemănări obiective, pe care este tocmai rolul metaforelor de a le pune în lumină, ca unul din cele mai fine instrumente de cunoaștere ale spiritului omenesc“⁶⁵⁶.

Cu toate limitările sale, este meritul simbolismului de a fi pus cel dintâi, în poezia română, astfel de probleme și a fi căutat rezolvarea lor printr-o metodă adecvată.

Metodele de exprimare ale simbolului, trecute în revistă, spun unele lucruri despre „tehnica“ simbolistă, dar nu totul. Ea începe să se profileze cu adevărat de abia în faza în care simbolurile își deplasează centrul de gravitate de pe „ideea“ tradusă expozitiv pe aceea a stării de conștiință, fie și stereotipă, dar sugestiv evocată, în primul rând prin variațiuni imagistice pe aceeași temă. Tot ce ține de alegorizare sau de îmbrăcarea ideii în imagini – placaj relevă o deficiență a măiestriei. În schimb, tot ce insinuează, anticipează, constituie un regim poetic propriu-zis simbolist, și în această zonă trebuie luat în primul rând pulsul măiestriei poetice simboliste. Când Ov. S. Crohmălniceanu scrie cu o nuanță de îndoială:

„Mi se pare că rolul simțitor sporit al sugestiei în cadrul ei e descoperirea cea mai prețioasă a simboliștilor“⁶⁵⁷, acest critic, nu totdeauna cu o percepție justă a poeziei, poate fi chiar sigur că a pus într-adevăr degetul pe o notă esențială, teoretizată și cultivată încă de la apariția curentului.

Trebuie observat mai întâi că foarte multe simboluri sunt sugestive prin ele înseși în măsura în care au calitatea să producă asociații prin simplă enunțare. În acest caz, măiestria

⁶⁵⁶ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁵⁷ Ov. S. Crohmălniceanu, G. Bacovia, «Poezii», *Viața românească*, IX, 8 august 1956, p. 141.

simbolistă constă în colecționarea de simboluri imediat elocvente imaginației, care pun deodată stăpânire pe sensibilitate, orientând-o.

În orice poezie simbolistă se cere un coeficient de colaborare din partea cititorului. Știm doar că Mallarmé enunțase principiul: „A numi un obiect înseamnă a răpi cititorului trei sferturi din plăcerea ghicirii lui“. Dar chiar dacă poetul ar da de la început toate datele, există totuși o serie de idei poetice care nu pierd nimic prin enunțare inițială limpede, dimpotrivă. Cine nu intuiește dintr-o dată simbolul florii care moare? El poate fi după împrejurări simbolul dorului, al pasiunii agonice, al vieții în amurg, și melancolia, de o intensitate mai mare sau mai mică, este sugerată de fiecare dată în mod infailibil. În genere, toate simbolurile care corespund momentelor fundamentale ale existenței (dragostea, decepția, speranța, moartea etc.) turbură, sugerează, fac imediat imagine, deoarece vorbesc, în fond, despre destinul omului. Trandafirul care înflorește inculcă ideea iubirii; trandafirul care se usucă petală cu petală, pe aceea a iubirii care moare. Macedonski, Petică, Anghel, I. Pillat au uzat și abuzat tocmai de astfel de „rețete“ sigure de sugestivitate. Limbajul acestor simboluri este direct și tulburător prin definiție. Doar spiritele blazate, sau cu întinsă educație literară, capabile de reacțiuni negative la clișee, au respins și resping astfel de imagini elementar-sugestive.

Nu același este însă cazul simbolului-parabolă și al alegoriei, care presupune desfășurări și poante ideologice. Riscul pentru poet este acela de a irita pe cititor, obligându-l la un supliment de atenție, la o lectură repetată, pe care acesta nu și-o dorește totdeauna. Cheia, turnul, poarta minulesciană și altele de aceeași categorie au de multe ori, cu toată bunăvoința, un aer echivoc și factice. În definitiv, în ce constă „misterul trioletului“? Cel puțin la Ion Pillat cele trei sarcofage (*Sarcofagele*, în *Amăgiri*) reprezintă fapta, iubirea și arta. Avem deci de a face

cu un program de viață. Dar când în *Eternități de-o clipă* dăm peste un monarh orb care vorbește, trebuie să fim atenți „ce vrea să spună poetul“. Faptul, desigur, nu ridică nici o problemă: ca să contemple lumina eternă, absolută, *Aeterna Lux*, mărturisește monarhul, „mi-am smuls lumina lumii trecătoare“. Însă sugestia ca atare, a dispărut, tonul fiind prea didactic, de parabolă cu cheie, gen Oscar Wilde. Emil Isac, Al. T. Stamatiad au cultivat genul, care se salvează de la artificialitate doar prin conciziune și pregnanță imediată a imaginii centrală.

Infailibil sugestivă, dacă este mănuită cu abilitate, este și „corespondența“, mai puțin aceea între senzații, cât între momentul emoțional și imaginea care i se adecvează prin analogie. Cine nu s-a regăsit, uneori, în natură? Cine n-a meditat în momente de criză morală la anume aspecte cosmice care par a vorbi eului de problemele sale? Pentru a da un exemplu arhicunoscut, *Moartea Narcisului* de Anghel este tocmai monografia unui astfel de moment de „corespondență“, descris, analizat și rezumat cu o deosebită claritate. Ce sugerează o floare, aflăm imediat consultând pe Ștefan Petică, pe D. Anghel, pe Macedonski. Din ce se compune *Farmecul nopții*? Tot Anghel ne dă răspunsul: „dor“, „vânt blând, „flori de umbră“, „șoaptă“ etc. Măiestria constă în gruparea, gradarea și convergența acestor elemente, care la Anghel este ori prea lineară (sau mai bine zis plană), ori prea strict condusă. În genere, simbolismul românesc este, s-ar zice, prea puțin insinuant și prea mult discursiv. Dar că intuiește, în momente izolate, procedee din cele mai sugestive este în afară de orice îndoială.

Simplă, însă cu efecte sigure, se constată a fi și deschiderea de perspective, sugestia pe bază de invitație la visare, „tehnica“ pe care se bazează întreaga capacitate de reverie și evaziune simbolistă. Pe un element de bază, fie oniric, fie exotic, fie pur și simplu introspectiv, se înalță o întreagă construcție diafană, aeriană, proiectată în timp și spațiu. Punctul

de plecare poate fi o floare, un cântec, privirea mării (ca la Anghel), sosirea sau plecarea corăbiilor (ca la Ion Minulescu), inhalarea de parfumuri și audiții muzicale melancolice (ca la Petică) și în definitiv orice temă capabilă să provoace visarea trează. Lectura poeziei *Paharul fermecat* de D. Anghel (*Fantezii*) este absolut revelatorie pentru această metodă.

Textul ne pare caracteristic pentru psihologia reveriei, pentru mecanismul declanșării jocului imaginilor retrospective, pentru ceea ce s-ar putea numi „proustianismul” lui Anghel. În schimb, N. Davidescu oferă într-un loc (*Cu gândul aiurea*, în *Inscripții*) un exemplu de demonstrație negativă de antimăiestrie sugestivă: în loc să stimuleze reveria, poetul o anulează prin introspecție, prin luciditatea analizei, a divagației mentale. Astfel de texte documentează asupra psihologiei simboliste, dar exemplifică o tendință estetică la antipodul programului curentului.

Ceea ce s-a numit poezie de „atmosferă” ține de aceeași „tehnică” sugestivă. La realitatea sa contribuie în proporții inanalizabile o serie de elemente obsedante prin repetiție, fie de ordinul decorului, fie al punerii în pagină. Este cazul tipic al poeziei lui Bacovia, construită pe o serie de imagini care revin mereu: amurg, toamnă, ploaie, ninsoare, plumb, corbi, copaci albi și negri, parcuri solitare, târgul de provincie, claviurul, fanfară militară, caterinca. Poetul acumulează cât mai multe aspecte depresive, fără mare abundență verbală, dar cu o sobrietate calculată. Bacovia știe să izoleze și să decupeze imaginile care-l apasă, intuind cu inteligență artistică faptul că o poezie desfășurată, întinsă ar anula întreaga emoție. De aceea el excelează în notații scurte, care au tendința să se cristaliceze în strofe și versuri – refren:

*Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar;*

*Decor de doliu funerar...
Copacii albi, copacii negri.
Amurg de toamnă violet.
Orașul tot e violet etc.*

Versul ușor izolabil, cu funcție de refren, putea fi întâlnit și la Anghel. Dar aici el devine element fundamental de artă poetică. De aceeași factură este și tehnica imaginii izolate, câzând solemn:

*Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Câmpia albă – un imens rotund –
Vâslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.*

Materializarea senzațiilor prin pastă grasă, formată din imagini de o consistență elementară (plumb, noroi, ploaie grea, fum, sânge etc.), lucrează în poezia lui Bacovia cu aceeași funcție depresivă. Însă acest gen de percepții se întâlnește și la alți simbolști, de pildă la N. Davidescu. Poetul inculcă ideea sfârșitului de toamnă prin imagini similare: doliu, monotonie, fum greoi, „ca atmosfera murdară de uzină“, pe aceea de lichefiere morală (ca urmare a *spleen*-ului) prin pregnante senzații de prelingere, vâscozitate, apăsare, destrămare. Când pendulul sufletesc se întoarce spre notații vitaliste, N. Davidescu înregistrează cu bune efecte impresia de coacere până la incandescență, ca în această evocare a arșiței Bărăganului:

*Privește-o cum se-nalță din bărăgan și crește,
Cu lanurile grele de spicuri, îngerește,
Cum vine cu vârtejul de pulbere pe drum,
Cum trece ca o trâmbă de uraganuri, cum
Se leagănă pe-ntinsuri scânteietoare de-apă*

Și-n peșteri de prin coasta Carpaților se sapă.
Privește cum plutește ca un balsam divin,
Cum pretutindeni râde și se răsfăță-n plin,
Cu freamătul, cu taina și cu răcoarea unei
Păduri învăluite de răsăritul lunii;
Cum picură cu roua sonorei dimineți,
Cum arde în cuptorul multiplelor vieți,
Cu soarele în cuptorul multiplelor vieți,
Cu soarele a cărui privire încâlzește
Instinctele, și seva și sângele-ndrăgește.

Toate aceste imagini converg într-un sens unic, ascendent. Simbolismul cultivă în genere ceea ce s-ar putea numi desfășurarea imagistică în procesiune. Prin acumularea și finalizarea imaginilor, „atmosfera“ devine efectiv o realitate poetică. Dar uneori, mai rar, intervine și contrastul (de proveniență baudelairiană) între exotic și putrefacție, splendoare și mizerie etc. O poezie de N. Davidescu (între multe alte texte simboliste) documentează tocmai asupra acestor procedee, asociind imagini de exuberanță vegetală cu acelea de infern ale reptilelor umede, respingătoare etc. (*De profundis*, în *Inscripții*). Nu este vorba de nici un joc gratuit, deoarece totul este subsumat impresiei de *spleen*, de putrefacție morală, stare de spirit tipic simbolistă. Despre tehnica subsumării simboliste s-ar putea da și alte detalii, dar noi nu întreprindem aici un studiu de stilistică, ci o monografie de istorie literară. Ceea ce reținem acum sunt doar noțiunile și observațiile de bază, de natură să ajute la conturarea conceptului de „tehnică“ simbolistă în liniile sale esențiale.

Când am parcurs tezele esteticii simboliste, am luat cunoștință de o întreagă teorie a muzicalității poeziei. În mod evident, sugestia simbolistă are un important coeficient de ordin muzical. Ideea de „orchestrare“ de „romanță“, de „cântec“ este absolut curentă. Însă dacă facem abstracție de pro-

grame și citim poezia simbolistă fără prejudecăți teoretice, muzicalitatea în spiritul autentic al doctrinei este departe de a fi copleșitoare. Într-un sens, simboलिști nu sunt mai muzicali decât Bolintineanu sau Eminescu, dar în câteva momente timbrul lor sună altfel. Marea ambiție a acestor poeți este transcripția inefabilului muzical, ca senzație interioară, și Minulescu a exprimat o dată această aspirație:

În odaie, la fereastra cu perdele-nflorate,

Nu e nimeni!...

Și-n odaie, cântă totuși, cineva!...

Doamne!...

Cine cântă – așa?...

Cine-mperechiază-n noapte

Note vagi, desperechiate?...

Cine-mi luminează calea

Și m-aduce până aici?...

Cine-mi schimbă noaptea-n zi?...

Cine cântă?...

Cine-a fi?...

Dar citind acest poem, nu trebuie mare perspicacitate să-ți dai seama că muzicalitatea este înțeleasă sub forma sonorității melodice, care este, în fond, de esență net antisimbolistă. Poetul, de altfel, o și spune:

Știți voi ce sunt versurile mele?

Zboruri în zigzag de rândunele –

Zboruri fragmentate,

Rupte

Și-nnodate

Ca să poată fi de toți cântate,

Nu citite numai pe sub gene –

Pui golași de vrăbii fără pene...

Iată o declarație care anulează întreg programul muzicalității simboliste, înlocuită, să recunoaștem, cu o melodicitate cantabilă, simpatcă, de șansonetist, de *diseur*, uneori de retor, care a dat de gustul grandilocvenței. Nici sonoritățile macedonskiene nu sunt în genere simboliste, dar unele intonații încep să aibă o rostogolire leneșă, prin aliterații studiate:

Pe balta clasă barca molatică plutea...

Albeți neprihănite curgeau din cer; – voioase

Zâmbeau în fundul apei răsfrângeri argintoase;

Oh! alba dimineață, și visul ce șoptea,

Și norii albi – și crinii suavi – și bolta clară,

Și sufletul – curatul argint de odinioară.

Sugestivitatea melodică interiorizată, întâlnim mai curând la Bacovia, cu cadențele sale de marș funebru:

Ningea bogat, și trist ningea, era târziu,

Când m-a oprit, în drum, la geam clavierul;

Și-am plâns la geam, și m-a cuprins delirul –

Amar, prin noapte vântul fluiera pustiu,

sau de vals:

În aurora plină de vioare,

Balul alb s-a resfîrat pe neuitatele cărări –

Cîntau clare sărutări...

Larg, miniatură de vremuri viitoare...

Când nu este arid și parcă voit prozaic, Bacovia devine poate cel mai muzical simbolist român, amintind de Eminescu mai înfiorat:

*Cu lacrimi mari de sânge,
Curg frunze de pe ramuri, –
Și-nsângerat, amurgul
Pătrunde-ncet prin geamuri,*

*Pe dealurile – albastre
De sânge urcă luna,
De sânge parcă lacul
Mai roș ca-ntotdeauna.*

Ritmul simbolist proclamat „liber“, ca element component al muzicalității interioare, nu are nici pe departe în practica acestei poezii audiența largă ce s-ar putea bănuî în prelungirea manifestărilor și teoretizărilor din faza de avangardă a curentului. Simbolismul românesc, în ce are el mai fundamental ca realizare, a rămas lângă formele tradiționale de versificație, devenite doar uneori mai lunecoase, precum la Anghel (*Ceasurile*, în *Fantezii*), sau la N. Davidescu (*Nevroză*, în *Inscripții*). O cadență prea vie este însă mai curând euforică decât sugestivă. De aceea măiestria simbolistă a ocolit-o.

Nu trebuie să ne deruteze nici cazul lui Ion Minulescu. Acesta este doar aparent „vers-librist“, căci poezia sa este compusă de regulă în strofe regulate și doar ulterior dispusă tipografic după necesitățile urechii. În locul rimei, apar uneori asonanțele, unitățile prozodice variază. Dar nu se poate spune că simbolismul românesc a pășit efectiv, chiar în acest caz, cu realizări însemnate, pe calea versului cu adevărat liber, acela mulat exclusiv pe idee. Versurile libere ale lui Ovid Densusianu (Ervin), reci și palide, par mai curând produsul unei demonstrații estetice. De un autentic vers liber reușit se poate vorbi, în genere, de-abia de la poeții „moderniști“, care provin

din simbolism (B. Nemțeanu, B. Fundoianu etc.) și apoi în special de la Al. Philippide și Lucian Blaga înainte.

Privită în ansamblu, „tehnica“ simbolistă nu și-a dat ade-vărata sa măsură decât în domeniul propriu-zis imagistic, unde explorează și exprimă, de multe ori cu un remarcabil succes, noi posibilități de simbolizare, metaforizare și sugestivitate. În schimb, în domeniul strict formal, contribuțiile viabile ale simbolismului, deși reale în materie de suplețe ritmică și vocabular poetic, regenerat în sens fastuos, exotic, neologistic, mai ales de Ion Minulescu, nu sunt excesiv de mari. Ele chiar contrastează ca dimensiuni cu ambițiile programatice ale curentului.

POSTFAȚĂ

Simptomatică pentru climatul cultural-ideologic al anilor '60, cartea *Simbolismul românesc* de Lidia Bote reprezintă prima sinteză critică dedicată unui curent literar dificil de definit datorită complexității sale și care, în perioada totalitarismului, a fost ocultat, deși contribuisese decisiv, prin impunerea unei noi sensibilități estetice, la renovarea limbajului liric. Discreditat în ansamblu, dar și prin principalii săi exponenți, simbolismul românesc a suportat asediul interpretărilor orientate de grila dogmatismului, concomitent cu obnubilarea poeticității specifice redusă, adesea, la insignifianța unui act mimetic. Obstacole de natură ideologică, o conjunctură epistemică ostilă în genere literarității, canoanele rigide agravează statutul acestei mișcări contradictorii, în ale cărei evanescențe au proliferat ricanările neînțelegerii.

Marcel Raymond, în incitanta sa lucrare *De la Baudelaire la suprarealism*, amintea oarecum anecdotic faptul că mișcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, despre care niciunul dintre cei ce pretindeau a-l fi văzut nu putea spune cum arăta. Cunoscutul saurian din *Insula Pinguinilor*, romanul lui Anatole France, capătă astfel atributele unei parabole a dificultății cuprinderii unui fenomen sensibil, neomogen, uneori chiar divergent, cum este cazul simbolismului.

Sub umbrela termenului inventat de Jean Moreas în 1886, s-au manifestat, cum se știe, direcții și tendințe destul de diferite, reprezentate de versul ermetic și de armoniile imitative ale lui Mallarmé, de culoarea vocalelor lui Rimbaud, de pri-

matul muzicii la Verlaine, de consoanele lui René Ghil evocând câte un instrument (simbolismul instrumentalist), de versul liber al lui Kahn, misticismul lui Maeterlinck, magia lui Peladan, de versul dinamic al lui Verhaeren, galbenul lui Corbière sau de atmosfera cețoasă din poezia lui Rodenbach, de macabrul lui Rollinat sau fluiditatea versului la Samain. Ceea ce îi unește, totuși, pe toți, este convingerea că, alături de realitatea obiectivă, există și una transcendentă, suprasensibilă, depășind posibilitățile cunoașterii exacte. Este zona intuiției vagi, confuze, ce poate fi doar simbolizată și sugerată. Estetica simbolistă își are originea tocmai în această intuiție a misterului și impune ca nou criteriu al poeticității sugestia.

În vreme ce idealul clasicismului fusese arhitectura, cel al romantismului, pictura, iar al parnasianismului, sculptura, idealul simboliştilor este plasat în sfera muzicii, observa pertinent Verdun-L. Saulnier. Același lucru îl sesizase și G. Călinescu în *Compendiul* său, arătând că propriu simbolismului este înlocuirea picturalului cu inefabilul muzical și olfactiv, „conduct al metafizicului”.

Moment de înnoire efectivă a liricii noastre, simbolismul românesc se naște împotriva epigonismului eminescian și a semănătorismului, împotriva sentimentalismului dulceag, larcimogen și desuet.

Lidia Bote decelează particularitățile individualizante ale simbolismului românesc și, în același timp, relevă năzuința de sincronizare a acestuia cu întreaga mișcare poetică europeană. Prin Alexandru Macedonski, curentul autohton, cel puțin în ceea ce privește faza de pionierat, a teoretizărilor și a experimentelor, descoperind estetismul este în pas cu poezia occidentală, pentru ca, prin George Bacovia, să atingă apogeul, trecând deja spre câmpul de atracție al expresionismului.

Pentru a recunoaște meritele reale ale exegezei Lidiei Bote, este necesar un minim exercițiu de contextualizare. În 1966,

anul apariției *Simbolismului românesc*, văd lumina tiparului numeroase cărți de critică și istorie literară, urmare a aparentei și, din păcate, înșelătoarei democratizări a vieții social-politice de la noi. Se găsesc în librării lucrări semnate de autori aparținând mai multor generații: Paul Cornea (*De la Alexandrescu la Eminescu*), Constantin Ciopraga (*G. Topârceanu*), Ion Biberi (*Tudor Vianu*), Adrian Marino (*Viața lui Alexandru Macedonski*), Liviu Rusu (*Eminescu și Schopenhauer*), N. Manolescu (*Lecturi infidele*), G. Dimisianu, Al. Piru, George Munteanu, G. Ivașcu, T. Vargolici, M. Petroveanu, Valeriu Râpeanu, I. D. Bălan, dar și de cerchiștii Ion Negoitescu (*Scriitori români moderni*) și Cornel Regman (*Confluente literare*). În treacăt, să amintim că numai cu un an în urmă scena literară era dominată de Silviu Iosifescu, Ioan Lungu, Ileana Vrancea, M. Novicov. Demn de remarcat este și interesul manifestat față de curentele literare ce au marcat decisiv dezvoltarea literaturii noastre în secolul 19. Z. Ornea publica *Junimismul* și, în evidentă contrabalansare, G. C. Nicolescu monografiază *Curentul literar de la „Contemporanul”*.

Așadar, *Simbolismul românesc* se înscrie într-un context în care noile tendințe critice coexistă cu reminiscențe și reziduuri staliniste, precum și cu presiunea național-comunistă de ultimă oră exercitată de către partidul unic. Într-un regim de strictă supraveghere era imposibilă evitarea acelei reverențe impuse constând în citarea numelor consacrate prin adeziune, „vigilență” și obediență partinică.

Lidia Bote păstrează dreapta măsură și aduce, nu fără riscuri, în zona informației teoretice lucrări de referință, greu accesibile publicului românesc la acea dată, cum ar fi *Messa-ge poétique du symbolisme*, de Guy Michaud, *Parnasse et symbolisme*, de Pierre Martino, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, de Jacques Lethève ori celebra *De Baudelaire au surréalisme*, a lui Marcel Raymond.

Operă de erudiție, investigând un material imens (valorizat și în excelenta *Antologie a poeziei simboliste românești* din 1968, în care constata asertiv omologii între avangardă și simbolism), cu focalizări hermeneutice și analize de incontestabilă profunzime, cu accent pe ceea ce autoarea numește „maiestria poetică”, *Simbolismul românesc* urmărește evoluția istoricizată a acestui curent dintr-o perspectivă multiplă: socială, ideologică, psihologică și estetică, demers ce prefigura modalități actuale de evaluare a creației, când esteticul este modulat de un orizont etic și civic.

În cadrele periodizării propuse de Lidia Bote (1880 – 1920), se pot distinge câteva pregnante structuri simboliste:

1. Simbolismul doctrinar (Alexandru Macedonski);
2. Simbolismul autohtonizat (T. Demetrescu, Dimitrie Anghel, Ștefan Petică);
3. Simbolismul academic (Ovid Densusianu);
4. Simbolismul ostentativ (Ion Minulescu);
5. Simbolismul hieratic (George Bacovia);
6. Simbolismul canonic (D. Iacobescu);
7. Simbolismul manierist (Horia Furtună, Al. T. Stamatiad).

Dragonul din Alca ia, cum se vede, înfățișarea Balaurului cu șapte capete (și cu mult mai multe limbi). El stă la pândă în locurile tainice ale pădurii limbajului poetic („în arcane”, ar spune Macedonski), păzind comoara inefabilului. Cei dispuși să-l înfrunte, asemeni distinsei și temerarei exegete Lidia Bote, nu ca sauroctoni, ci prin îmblânzirea Textului, vor trebui să străbătă „pădurea de simboluri” a cărții de față. O carte-document, ce oferă spre revizitare adevăruri fundamentale.

CONSTANTIN M. POPA

CUPRINS

CUVÂNT ÎNAINTE.....	5
I. SIMBOLISMUL ȘI CRITICA ROMÂNEASCĂ	9
II. SIMBOLISMUL ȘI CONȘTIINȚA EPOCII	36
1. DETRATORI	36
2. DOCTRINARI ȘI APOLOGEȚI	58
3. DELIMITĂRI	84
III. ESTETICA SIMBOLISMULUI	103
1. PREMISE.....	105
2. TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE.....	127
3. ELIBERARE ȘI INTEGRARE	142
4. TEORIA SIMBOLULUI	151
5. CORESPONDENȚELE.....	163
6. OBSCURITATE ȘI CLARITATE	175
7. SUGESTIA	179
8. MUZICALITATEA.....	187
9. VERSUL LIBER.....	195
10. FORMĂ ȘI FORMALISM.....	207
IV. TEMELE SIMBOLISMULUI.....	215
1. FORMELE EVAZIUNII.....	216
2. LIRISMUL.....	276
3. VITALITATE ȘI NEVROZĂ	292
4. MISTERUL.....	313
5. ORAȘUL.....	316
6. NATURA	326
7. TEMELE SOCIALE.....	358
V. „TEHNICA“ SIMBOLISTĂ.....	374
POSTFAȚĂ	395

DTP: Anemona Andrei
Bun de tipar: octombrie 2009; Apărut: 2009
Tiraj: 300 ex.
Tel./fax: 0351 467 471

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2009/2

12

Operă de erudiție, investigând un material imens (valorizat și în excelenta *Antologie a poeziei simboliste românești* din 1968, în care constata asertiv omologii între avangardă și simbolism), cu focalizări hermeneutice și analize de incontestabilă profunzime, cu accent pe ceea ce autoarea numește „maiestria poetică”, *Simbolismul românesc* urmărește evoluția istoricizată a acestui curent dintr-o perspectivă multiplă: socială, ideologică, psihologică și estetică, demers ce prefigura modalități actuale de evaluare a creației, când esteticul este modulat de un orizont etic și civic.

Constantin M. Popa

18,70 lei

ISBN 978-973-1841-52-6



9 789731 841526